

# Museets håndverk

*Om formidlingen og forvaltningen av «Stall fra Heimtveiten» på Norsk Folkemuseum*

**Per Magnus Finnanger Sandsmark**



Masteroppgave i museologi, 60 studiepoeng  
Institutt for kulturstudier og orientalske språk  
UNIVERSITETET I OSLO

2. juni 2014



**Per Magnus Finnanger Sandsmark**

## Museets håndverk



Illustrasjon 1: Arbeids- og formidlingsområdet, sommeren 2013.

### *Om formidlingen og forvaltningen av “Stall fra Heimtveiten” på Norsk Folkemuseum*

Masteroppgave i museologi, 60 studiepoeng

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITET I OSLO

2. juni 2014

© Per Magnus Finnanger Sandsmark

2014

Stall fra 1850 møter publikum i 2013

Per Magnus Finnanger Sandsmark

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Hustrykkeriet, Stortinget

Foto, forside: Magnus Wammen, Norsk Folkemuseum.

# Sammendrag

Et kulturhistorisk museum kan beskrives som et samspill mellom objekt, museum og publikum. I denne masteroppgaven bruker jeg rekonstruksjonen av *NF.013 Stall fra Heimtveiten* ved Norsk Folkemuseum til å diskutere dette samspillet.

Begrepet *autentisitet* er viktig for å forstå hvorfor stallen er samlet inn og skal formidles ved Norsk Folkemuseum. Setesdalen med sine middelalderske trekk i byggeskikk representerer det som er bygget opp som synet på hva som er autentisk norsk kultur. Samtidig skal bygningen ivaretas og museet har som mål å bygge autentisitet gjennom å bruke redskaper og håndverksteknikker som ligger nært opp til det som opprinnelig ble brukt. På den måten bruker museet prosjektet til å forvalte og formidle den immaterielle kulturarven. Denne prosessen der museet bruker kunnskap om fortiden til å skape noe nytt i samtiden kan omtales som et kulturelt reorienteringsprosjekt, slik sosialantropologen Halvard Vike gjorde da han studerte et liknende prosjekt ved Hardanger Fartøyvernssenter i 1993.

Jeg har fotfulgt 3 987 besøkende i Friluftsmuseet når de har vært ved *Stall fra Heimtveiten*. Publikums handlinger i utstillingen endres vesentlig når utstillingen endres. En viktig måte publikum opplever og lærer i utstillingen er ved å snakke med hverandre. Det ser ut til å være like viktig som å bruke utstillingen. Ulike elementer fremmer i ulik grad denne dialogen mellom publikum. Undersøkelsen viser at formidlingen i liten grad gjøres basert på kunnskap om hva publikum faktisk gjør når de går på utstilling.

*Taus kunnskap* og synet på dette påvirker museets arbeid i stor grad. Det påvirker hvordan de ser på objektet, hvordan formidlingen legges opp og fortolkes av museet selv og hvilken rolle særlig håndverkeren får i museets formidlings- og forvaltningsarbeid. Dette forsterkes av at et gjennomgående funn i undersøkelsen er betydningen av *språk* som kommunikasjonsform på museet. Om kildene til objektet er gjennom ord eller handling har stor påvirkning på hvordan stallen forvaltes. Det kan også se ut til at når kommunikasjonen er gjennom språk er det vesentlig færre i publikum som lar seg formidle til og at de som lytter til eller leser tekst i liten grad oppdager objektet. Dersom dette gjelder større deler av museumsfeltet enn bare for *Stall fra Heimtveiten* så bør dette ha store konsekvenser for hvordan vi forvalter og formidler i norske friluftsmuseer.



# Abstract

A museum of cultural history can be described as a cooperation between object, museum and visitors. In this thesis I will use the reconstruction of the stable *NF.013 Stall fra Heimtveiten* at Norsk Folkemuseum to discuss this interaction.

The term *authenticity* is crucial to understand why the stable has been collected and is to be communicated by Norsk Folkemuseum. Setesdalen with its medieval features in building tradition represents what has been shown as the prime example of what authentic Norwegian culture is. At the same time the building should be conserved and the museum provides authenticity by using tools and craft techniques which done closely as according to the original methods used. This way, the museum uses the project to conserve and communicate the intangible cultural heritage. The process where the museum uses knowledge about the past to create something new in the present can be described as a cultural reorientation project, which the social anthropologist Halvard Vike did when he studied a similar project by Hardanger Fartøyvernssenter in 1993.

I have tracked 3 987 visitors at The Open-Air Museum when they have been at *Stall fra Heimtveiten*. The visitors' actions in the exhibit changes accordingly when the exhibit changes. An important way the audience experience and learns from the exhibit is by talking with each other. This seems to be just as important as using the exhibit. Different elements promotes in different degrees this dialogue between the visitors. The study shows that the communication is only to a small degree made based on knowledge regarding what visitors do while experiencing an exhibit.

Tacit knowledge and the view on this affects the museum's work in a large manner. The craftsman's role in the museum's work in conserving and communication, how the visitors see the object and how the communication is made and interpreted by the museum itself are all affected by this. This is further shown by a recurring find in the study, which is the meaning of *language* as a form of communication in the museum. Whether the sources to the object is by words or action will heavily influence how the stable is conserved. Far fewer visitors will receive the communicated message or discover the object when the communication is done by language. If this applies for larger parts of the museum field than just *Stall fra Heimtveiten*, then this should have major implications for how we conserve and communicate in Norwegian open-air museums.





# Forord

Da jeg gikk på bachelor i kultur i Bø ønsket jeg å ha feltarbeid på Norsk Folkemuseum. Bygningene, kulturlandskapet, mangfoldet og ideologien tiltrakk meg. Museet takket pent nei, og sa at jeg kunne ta kontakt om jeg en gang tok mastergrad. Jeg havnet på Norsk Maritimt Museum og møtte Terje Planke. Han gjorde meg nysgjerrig på publikum og interessert i håndverket. Da jeg to år senere skulle ha praksis på mastergraden møtte jeg igjen Terje, da på Norsk Folkemuseum. Jeg vil takke Terje Planke for å ha inspirert meg, strukturert meg og pisket meg i mål med denne oppgaven.

Han og de andre på Bygningsantikvarisk avdeling fortjener den største takken: Håndverkerne Magnus Wammen og Henning Jensen har tålt at jeg har stirret på dem, stilt dem naive spørsmål, filmet og tegnet alt mulig av hva de har foretatt seg. De har gitt meg en innsikt i håndverket som jeg aldri ellers hadde fått. Avdelingsleder Stian Myhren har stilt de riktige spørsmålene og gitt de korrekte svarene. Jeg vil også takke håndverkstunvertene Mikael Lövgren og Sebastian Namork. De har formidlet håndverk med entusiasme til publikum mens jeg har betraktet hver eneste handling de har gjort. På resten av museet vil jeg særlig takke bibliotekar Alexander Lindbäck og konsulent Linnea Hægeland i Publikumsavdelingen.

Jeg vil selvsagt takke veilederen min, Ragnar Pedersen, som inspirerte meg til å ikke bare se på museets formidling, men gå til bakgrunnen for formidlingen. «For å forstå museet må du forstå objektene museet viser. Ingen visning uten objekt,» har kvernet i hodet mitt et helt år. Det perspektivet har økt min nysgjerrighet for museene og forståelse for etnologene.

Videre har jeg hatt mange gode hjelpere: Takk til far for statistiske utredninger, korrekturlesning og mengder av kritiske spørsmål. Takk til mor for oppmuntring, motivasjon og omtanke. Takk til faster for engasjement, korrekturlesning og språktips. Takk til bror for å få meg til å slappe av og forstå engelsk. Takk til medstudenter i Oslo og Göteborg for latter, vin og faglige diskusjoner. Takk til seminarleder for å skjerpe språksansen min. Takk til jobb, kommunestyre og fylkesting for permisjon og velvillighet. Takk til bestevenninne for avokado, Bulmers og noe som liknet på skrivelyst. Takk til alle dere jeg bor med for vafler, kaffe, te og at jeg fikk gjøre om kjøkkenet til bibliotek i flere uker. Takk til kjæreste for å ha vært assistent ved observasjonene sist sommer og for at du er du.

Og til slutt til noen som virkelig har preget selve innholdet i oppgaven: Takk til publikum!



# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Problemstilling og avgrensing .....	3
1.2	Plan for oppgaven .....	4
2	Bakgrunn .....	6
2.1	Faghistorisk utvikling .....	6
2.2	Immateriell kulturarv .....	9
2.3	Bygningsvernet på museer.....	11
2.4	Friluftsmuseet på Norsk Folkemuseum .....	14
3	Metode.....	17
3.1	Jeg i oppgaven .....	18
3.2	Å kombinere metoder .....	19
3.3	Metodene .....	20
3.3.1	Deltakende observasjon.....	20
3.3.2	Fotfølging .....	21
3.3.3	Intervju .....	22
3.3.4	Å tolke arkivmateriale og skriftlige kilder .....	23
3.3.5	Analyse.....	24
4	Stall fra Heimtveiten .....	25
4.1	Ført opp på Tveiti. Ført inn på Bygdøy. ....	25
4.1.1	Stallen føres opp.....	25
4.1.2	Kraftutbygging og registrering .....	27
4.1.3	Hvorfor samles stallen inn? .....	28
4.1.4	Lagring og gjenoppføring.....	29
4.2	Perspektiver til forståelse av stallen .....	30
4.2.1	Setesdalen: Det ekte Norge? .....	30
4.2.2	Det førindustrielle samfunnet.....	34
4.2.3	Håndverket og håndverkeren .....	35
4.3	Autentisitet.....	41
4.4	Et kulturelt reorienteringsprosjekt? .....	46
4.4.1	Prosjektets ideologi og utøvernes motivasjon .....	47
4.4.2	Håndverkeren skal bli håndverkeren som var .....	48

4.4.3	Når fortid og fremtid blir «nå» .....	52
5	Publikum i utstillingen .....	54
5.1	Presentasjon av utstillingen .....	56
5.1.1	Formidlingselementene .....	59
5.2	Presentasjon av hovedfunn .....	64
5.2.1	Å gå på utstilling er noe vi gjør sammen .....	65
5.2.2	Publikum bruker 4-6 minutter i utstillingen .....	70
5.2.3	Blikk, tilstedeværelse og autenticitet.....	71
5.3	Hva skjer når utstillingen endres? .....	75
5.3.1	Håndverksdemonstrasjon eller muntlig formidling?.....	76
5.3.2	Plakat blir et stengsel for interesse .....	77
5.3.3	Huggelyd i utstillingsboden .....	79
5.3.4	Publikum lærer av å snakke med hverandre.....	80
5.3.5	Når barna får prøve sag .....	82
5.4	De som går forbi .....	82
5.5	Når stallen blir en illustrasjon vi ikke ser .....	83
5.6	Publikumsutvikling.....	85
6	Museum: Møtested og maktarena .....	87
6.1	Møtested mellom publikum og museum .....	87
6.2	Håndverkeren: Nederst eller nærmest .....	91
7	Konklusjon .....	94
7.2	Språklig formidling. Taus kunnskap. ....	96
	Kilder.....	99
	Vedlegg 1 Utstillingskart .....	110
	Vedlegg 2 Observasjonsguide for publikum.....	112
	Vedlegg 3 Intervjuguide for publikum.....	114
	Vedlegg 4 Publikumsundersøkelsen: Oversiktstabeller og datagjennomgang .....	116
	Vedlegg 5 Tabeller som grunnlag for diagrammer .....	119
	Vedlegg 6 Kommentarer til det statistiske materialet .....	132





# 1 Innledning

En stall fra 1850 møter publikum i 2013. Stallen, som ble oppført som et uthus på Heimtveiti, Nordbygdi i Bykle er nå transformert til *NF.013 Stall fra Heimtveiten* på Norsk Folkemuseum, Bygdøy i Oslo (Planke, 2013)<sup>1</sup>. Det en lang reise for en stall. Fra å være i bruk via å være felleferdig til å være under oppføring i friluftsmuseet på Norsk Folkemuseum etter å ha blitt lagret som et kulturhistorisk bevaringsverdig objekt.

Bygningen er en av svært mange bygninger som er flyttet fra sitt opprinnelige miljø til konstruerte tun for å ta vare på og formidle norsk byggeskikk og førindustriell bygdekultur. Gjenoppføringen av stallen må forstås i denne tradisjonen. Det å plassere bygningen i en slik sammenheng har mange betydninger for stallen. Den blir en representant for stedet og tiden den er fra. På Norsk Folkemuseum blir den en representant for den nasjonale kulturarven. Samtidig blir den et objekt som museet skal formidle til et publikum.

Førstekonservator og etnolog Terje Planke (2008) argumenterer for at bygningsforvaltningen bør basere seg på å finne *bygningens mønster*. Han mener det er kunnskapsløst å gå inn og forvalte enkeltdeler av en bygning når man ikke har kunnskap om bygningen som helhet, gjennom håndverksprosessen og helt frem til hva den representerer. På samme måte ønsker jeg å bruke denne oppgaven til å finne *museets mønster*. Sammenhengen fra objekt via publikum og ut til hvilke verdier museet forvalter.

Stallen møter publikum allerede nå mens den er under oppføringen. Håndverkere og håndverkstunverter er tilstede i utstillingen. De både arbeider og formidler. En liten utstillingsbod skal gi publikum innblikk i stallens historie og museets arbeid med rekonstruksjonen. Det gjør at stallen, midt i sin transformasjon fra lagret bygning til ferdig gjenoppført stall i Setesdalstunet, går fra å være et rent bevaringsprosjekt til å bli formidlet som seg selv og som representant for tid, sted, tradisjon og ideer.

Denne oppgaven vil synliggjøre samspillet mellom kunnskap om gjenstanden og formidlingen til publikum. Museets faglige arbeid og publikums opplevelse er to sider av samme sak.

---

<sup>1</sup> NF.013 er registreringsnummeret for bygningen. NF står for Norsk Folkemuseum. All informasjon om bygningen på museet er arkivert på dette nummeret.

Museets oppgave er å formidle, forvalte, forske og fornye (St.meld. nr. 49 (2008-2009)). Dette er ikke isolerte oppgaver, men oppgaver som henger sammen på ulike måter.

Bygningen selv er primærkilden som museet bruker for å forstå stallen. De bruker håndverkerne og håndverket til å bygge kunnskap om stallen og håndverket i førindustriell tid. Primærkilden til denne oppgaven er publikum selv. Jeg ser på hva publikum faktisk gjør i utstillingen for å vite mer om hva formidling på museum er og hva det kan bety. Vi vet en del om hvem publikum er, blant annet gjennom SSBs kulturbarometer (Vaage, 2012). Museene har også spørreundersøkelser om hva publikum mener om museer. Vi har derimot ikke så mye systematisk kunnskap om hva publikum gjør og sier i museene. Ved å se på hva publikum rent faktisk gjør i utstillingen får vi ny innsikt i hva formidlingsformene gjør med publikums atferd. Vi får se hva publikum faktisk opplever i utstillingen, ikke bare hva museet vil formidle til publikum. Publikumperspektivet er også en måte å se objektet på. Hvordan forholder publikum seg til *Stall fra Heimtveiten*? Hva ser det ut til at de får ut av bygningen i seg selv og utstillingen som helhet? Det å ta steget ut fra institusjonen og inn i publikum kan gi ny og nyttig innsikt i hvordan museets rolle i samfunnet er.

«Ingen visning uten objekt,» sa min veileder Ragnar Pedersen i den første veiledningssamtalen før jeg startet feltarbeidet ved Norsk Folkemuseum (samtale, 30. juli 2013). Pedersen mente at både publikum og museum må få dyptgående kjennskap til objektet, også for å forstå sammenhenger. Det bygningen kan fortelle oss i seg selv, kan også gi nye sammenhenger og ny forståelse for helheten. Museene viderefører ikke bare den materielle kulturarven, men også den immaterielle kulturarven med de handlinger, ideer og tradisjoner det innebærer. Det immaterielle må være med for at vi skal forstå objektet fra den kulturen objektet er skapt i.

Kontekst og teorier kan aldri erstatte den kunnskapen disse primærkildene selv bærer og skaper. Det kan bare supplere. Denne oppgaven er et forsøk på å vise at tradisjonelle etnologiske metoder til å fremskaffe detaljkunnskap om objektet kan brukes sammen med museologiens ideer til å vise hvordan objekter og objektkunnskap kan formidles i morgendagens museer. På den måten kan det mest bærende faget i dagens kulturhistoriske museer suppleres med det nyere museologifaget. Bygningsvernet, kulturhistorien, museumspedagogikken og museologien utfyller og supplerer hverandre. Det er naturlig å se de ulike fagfeltene ved museet i sammenheng. Det er helheten som er med på å forvalte kulturarven og skape en opplevelse for publikum.



På en måte skriver denne oppgaven seg inn i en tradisjon der vi studerer objektene og bruken og betydningen av dem for å få større innsikt i tradisjonen, stedet, kulturen og tiden objektet har vært i. Samtidig er det ikke det som er tyngden i oppgaven, det er bakgrunnen for oppgaven. Denne oppgaven flytter fokuset fra stallens opprinnelige sammenheng til den sammenhengen objektet står i dag: museet. Likevel kan ikke dagens sammenheng forstås uten innsikt i den sammenhengen stallen opprinnelig har stått i.

Denne oppgaven er mange ting på en gang: 1) en presentasjon av objektet og hva det representerer, 2) en undersøkelse av publikums handlinger i utstillingen og 3) en maktkritisk analyse av hvilke verdier arbeidet på museet står for. Denne oppgaven handler om en museolog som ser på hvordan museum, etnologi og objekt spiller sammen, med og mot hverandre. Det krever dypdykk og større overblikk. Akkurat som museet gir rom for både dypdykk og overblikk.

## 1.1 Problemstilling og avgrensing

Målet med denne oppgaven er å bruke rekonstruksjonen av *NF.013 Stall fra Heimtveiten* til å få en innsikt i museets arbeid med å forvalte kulturhistoriske objekter og hvordan publikum opplever museets formidling av dette.

Dette undersøker jeg gjennom tre hovedproblemstillinger:

*a) Hva betyr bakgrunnen for at NF.013 Stall fra Heimtveiten ble bygd, brukt og samlet inn for museets arbeid med stallen i dag?*

Begrepet *autentisitet* er avgjørende for hvordan bygningsvernet utøves. Det er faglig uenighet om hva som gjør bygningen autentisk, og Bygningsantikvarisk avdeling tar ulike valg som er avgjørende for hvordan stallen blir rekonstruert og hvordan den blir formidlet. Samtidig som museet selv omtaler dette som et rekonstruksjonsprosjekt og en utprøving av fortidens håndverk skaper de en ny kultur, som både er ulik nåtiden og fortiden. Jeg sammenlikner mine observasjoner med Halvard Vikes undersøkelse av Hardanger Fartøyvernssenter (1993) for å sette prosjektet i sammenheng med øvrig kulturvernarbeid.

*b) Hva kan publikums handlinger si oss om hvordan forholdet mellom objekt, formidlingsformer og publikums opplevelse er i utstillingen av NF.013 Stall fra Heimtveiten?*

Her bruker jeg publikumsundersøkelsen for å se hva publikum gjør og sier. Jeg undersøker særlig hvordan endring, fjerning og tillegg av ulike elementer i formidlingen påvirker publikum. Det er publikums handlinger i utstillingen på undersøkelsesdagene som ligger til grunn for drøfting av problemstillingen. Materialet omfatter både undersøkelser fra sommersesongen med overvekt av turister og helger i skuldersesongene med temadager og mer hjemlig publikum<sup>2</sup>. Med andre ord er ikke skoleklasser eller formidling til andre håndverkere ved kursvirksomhet tatt med i drøftingen. Det er heller ikke digital formidling på Internett.

*c) Hvilke syn på museets oppdrag kommer til syne ved mitt feltarbeid ved Norsk Folkemuseum?*

Ved hjelp av tre ulike tekster fra tre generasjoner museumsarbeidere ved Norsk Folkemuseum undersøker jeg hvordan ulike verdier ved museet kan sette preg på formidlingen. Jeg foretar oss en undersøkelse av hva som gir makt over formidlingen og forvaltningen på museet og presenterer to ulike syn på museets oppdrag og hvordan dette preger arbeidet ved museet.

## **1.2 Plan for oppgaven**

Oppgaven består i tillegg til innledning, bakgrunn, metode og konklusjon av tre hovedkapitler: 4 Stall fra Heimtveiten, 5 Publikum i utstillingen og 6 Museum: Minne, møtested og maktarena.

Bakgrunnskapittelet viser hvilke faglige diskusjoner som er med på å prege denne oppgaven. Først plasseres denne oppgaven i sammenheng med den faghistoriske utviklingen til etnologifaget og kulturhistorien, før jeg går mer i dybden på hva bygningsvern på museer er og hvilke utfordringer det er på dette feltet. Her drøfter jeg også hva begrepet immateriell kulturarv betyr for museets arbeid. Til slutt ser jeg nærmere på Friluftsmuseet ved Norsk Folkemuseum.

I metodekapittelet presenterer jeg hvilke metoder jeg har valgt, drøfter min egen rolle i oppgaven, hva det vil si å kombinere metoder og videre hvilke konsekvenser hvert enkelt metodevalg har hatt for oppgaven.

---

<sup>2</sup> Skuldersesongene er et begrep som brukes av periodene *før* og *etter* høysesongen i mai, juni, juli og august. I denne sammenhengen er det i påsken og i september.

Det neste kapittelet heter *Stall fra Heimtveiten*. Her presenteres stallens historie fra den ble ført opp i 1850 og i grove trekk frem til den rekonstrueres i Friluftsmuseet. Deretter presenterer jeg tre ulike perspektiver som er avgjørende for å forstå museets forhold til stallen: 1) Setesdalen i norsk kulturhistorie og identitetspolitikk, 2) Det førindustrielle landbruket og museenes mål om å bevare dette og 3) Håndverket og håndverkeren. I håndverksdelen ser jeg nærmere på hvordan bygningen i seg selv kan være en kilde til kunnskap. Så følger en drøfting av begrepet *autentisitet* utfra erfaringene og samtalene med både håndverkere og publikum i feltarbeidet. Til slutt ser jeg på om prosjektet kan sees på som et kulturelt reorienteringsprosjekt, og sammenlikner prosjektet med undersøkelsen Halvard Vike gjorde av Hardanger Fartøyvernssenter i 1993.

Kapittelet *Publikum i utstillingen* åpner med en presentasjon av utstillingen. Deretter drøfter jeg funnene fra publikumsundersøkelsen. Først går jeg gjennom hovedfunnene i undersøkelsen før jeg går i detalj på hva som skjer når vi endrer, legger til eller fjerner formidlingselementer i utstillingen. Jeg viser også særlig til de som går forbi og de som leser i utstillingen, for å se hva de to perspektivene gir til det å gå på utstilling. Til slutt i kapittelet drøfter jeg hva publikumsutvikling må bety for Norsk Folkemuseum.

*Museum: Minne, møtested og maktarena* er et kapittel som ser på hvilke verdier ulike aktører står for når det gjelder kulturhistorisk formidling og forvaltning. Først drøfter jeg hvilke utfordringer Friluftsmuseet har som formidlingsarena. Deretter ser jeg på hvilke verdisyn som kommer til syne, og av og til i konflikt i Norsk Folkemuseums arbeid med Friluftsmuseet. I hele kapittelet er taust kunnskap et sentralt begrep.

Til slutt kommer en konklusjon som svarer på de tre hovedproblemstillingene. I tillegg adresseres særlig ett av funnene som er gjennomgående i hele undersøkelsen: At språk som kommunikasjon og dokumentasjon har en stor påvirkning på forskning, forvaltning, formidling og fornying ved *Stall fra Heimtveiten*.

## 2 Bakgrunn

### 2.1 Faghistorisk utvikling

Mot slutten av 1800-tallet oppstår folkemuseene som middel for å redde restene av tradisjonell gjenstands- og bygningskultur (Eriksen & Rogan, 2013, s. 13). På samme tid samles gjenstander og kunnskap om bygninger, redskaper, arbeidsformer og sosial organisering inn og danner det materielle grunnlaget for fagene folkelivsgransking og folkeminnevitenskap (Eriksen & Rogan, 2013, s. 13).

Bondekulturen ble samlingspunktet for å bygge opp en felles norsk nasjonal identitet mot slutten av 1800-tallet (Hodne, 2002, s. 91). Folkloristen Bjarne Hodne peker på at «[m]useenes formidlingsvirksomhet var sentral i oppbyggingen av en nasjonal kultur. [...] Ved å skape fellesopplevelser av felles fortid bidro museene til et kulturelt fellesskap.» Samlingen av gjenstander og kunnskap om bondekulturen ble en sentral del av etnologien og dannet grunnlaget for formidlingen ved museene. Vi kan dermed si at etnologi, eller folkelivsgransking, som det først ble kalt, oppstår som fagdisiplin ved universitetene og dominerende fagperspektiv i de kulturhistoriske museene som resultat av det nasjonalpolitiske prosjektet for å danne nasjonen Norge.

Etter andre verdenskrig blir skillet mellom folkeminnevitenskap (folkloristikk) og folkelivsgransking (etnologi) større. ”Materiell kultur og byggeskikk, håndverk og redskap, landskap og driftsformer, arbeidsliv og sosial organisering ble kjerneområdet for folkelivsforskningen[...]. (Eriksen & Rogan, 2013, s. 19). Folkelivsforskningens base i den materielle kulturen og det gamle bondesamfunnet gjorde etnologi til det dominerende faget i norsk museumsverden.<sup>3</sup> Siden glir museene og etnologien noe fra hverandre, da etnologien blir mer preget av nær fortid og samtid og identitet, holdninger, mentalitet og livsfaser (Eriksen & Rogan, 2013, s. 21).

Gjenstandsregistrering og oppmåling var lenge en sentral del av etnologifaget (Eriksen & Rogan, 2013, s. 20). Dette gjelder Bykleregistreringen, som *NF.013 Stall fra Heimtveiten*, er et resultat av, der flere gårder ble oppmålt og gjenstander registrert for å kartlegge den

---

<sup>3</sup> Også ”Tilskuddsordningen for halvoffentlige museer” fra 1975 var sterkt medvirkende til dette, da museene ble kraftig oppbemannet og det var behov for fagfolk i lokale museer, jf. Eriksen og Rogan 2013, s. 20-21.

materielle kulturen og restene av det gamle bondesamfunnet. Stallen, innsamlingen og visningen må forstås som et resultat av etnologifagets betydning for, og utvikling av, museene. I dag fins ikke lenger etnologi som egen fagdisiplin, og fagområdet skal i dag dekkes av kulturhistorie/ kulturvitenskap. Det har vært en dreining mot mer vekt på tekst og mentalitet, og mindre vekt på materialitet i fagområdet.

Samtidig som faget utvikler seg utvikler også samfunnet seg. Professor i kulturpolitikk og kulturforståelse, Geir Vestheim deler den norske moderniteteten inn i fire faser (Vestheim, 1994, s. 106)<sup>4</sup>. De kulturhistoriske museene oppstår i den nasjonaldemokratiske fasen. Spørsmålet er hvordan de kulturhistoriske museene med røtter i det tidligmoderne skal gjøres gjeldende i det postmoderne. Vestheim peker på at et trekk ved det moderne er forestillingene om helhet, sammenheng og store fortellinger kombinert med et utviklingstrekk mot fragmentering (Vestheim, 1994, s. 111). Her har museene fra sin begynnelse vært formidlere av den store historien om nasjonen og folket, samtidig som de har fremhevet det lokale og det spesialiserte. Museene har også endret sitt formidlingsfelt, på samme måten som etnologien har endret forskningsfelt. Det har vært en dreining fra materiell bondekultur til medierte fortellinger om fortid og samtid. Objektet står sjelden alene. Ved hjelp av stadig flere digitale hjelpemidler, muntlige fortellinger og tekst formidles det materielle. Det bør stilles spørsmål ved om objektene ofte reduseres til illustrasjoner, i stedet for å være fortellingen i seg selv, i det postmoderne folkemuseet. Hvordan stallen fremstilles, brukes, forstås og fortolkes av museet, håndverkerne og publikum er avhengig av hvordan stallen kontekstualiseres og hva publikum har av forhåndskunnskap for å forstå gjenstanden.

Museologi som fagfelt er en tverrfaglig disiplin som ser på utviklingen, rollene og betydningen av museene (Amundsen & Brenna, 2010). Museologien studerer museene fra kulturelt, politisk, kuratorisk, historisk og representantivt perspektiv. Dagens museumsstudier har utviklet seg fra det som ofte kalles «ny museologi» (Macdonald 2011, 1). Den nye museologien dreier museumstanken fra metodene på museet til formålet med museet (Vergo 1989). Denne nye retningen er mer teoretisk og humanistisk i sin tilnærming. Det er tre hovedendringer i den nye museologien: 1) holdningene til museumsobjektet må forstås som situerte og kontekstuelle i stedet for iboende, 2) det kommersielle og underholdende blir sett

---

<sup>4</sup> 1) Den nasjonaldemokratiske fasen (1800-tallet), 2) Fasen for industriell revolusjon og klassekamp (ca. 1900 – ca. 1935), 3) Velferdsstaten sin fase (ca. 1935 – ca. 1975), 4) Den senmoderne omstillingsfasen (fra ca. 1975).

på som en del av museologiens virkeområde og 3) forståelsen av at utstillinger og museet mottas ulikt av ulike mennesker (Macdonald 2011, 2).

I denne oppgaven legges det særlig vekt på endringen av holdningene til objektet og til publikum som mer differensierte grupper. En viktig del av dagens museologi er å se hvordan museer og utstillinger blir mottatt av publikum. Et større mangfold i hvordan og hva man undersøker i publikumsundersøkelser gir ny innsikt i den individuelle museumsopplevelsen. Interaktivitet som tilnærming i utstillingene er også et stadig økende element på museer og i forskningen. Alt dette drøftes nærmere i metode- og publikumskapitlene.

Museene har i større grad et reflektert forhold til sin rolle som representanter for tid og kultur (Henare, 2005). Norsk Folkemuseum er bevisst på det politiske utgangspunktet for deres samlinger og utstillinger. Det gjør at forskningen og formidlingen i større grad fremhever refleksjoner rundt hva samlingen representerer og betyr.

Ulike verdier kommer også til syne når man diskuterer bygninger og bygningsvern. «[...] Jeg mener at et bygg bare er et bygg. For meg er det veldig lite symboltungt. [...],»<sup>5</sup> uttalte ansvarlig statsråd Rigmor Aasrud i debatten om Høyblokkas fremtid etter terrorangrepet 22. juli 2011. For henne var bygningens funksjon det viktigste, ikke byggets idé, historie eller symbolverdi.

I den påfølgende debatten kom flere synspunkter om bygningsvern til syne. Arkitekt Peter Buttenschøn mener at en kulturnasjon «beholder fotfestet og opprettholder lange linjer både forover og bakover»<sup>6</sup>. Flere hevder også i debatten at Høyblokka symboliserer selve ideen om byggingen av velferdsstaten og Arbeiderpartiets hegemoni i denne prosessen, og at dette i seg selv er vernegrunn (Jensen, 2013)<sup>7</sup>. Ulike kvaliteter ved bygningen, som bruken av betong og den integrerte kunsten, er også argumenter som går igjen for bevaring.

«Et bygg er ikke bare et bygg. Et godt bygg er et tidsbilde, et arkiv over historien, et vitnesbyrd over samfunnsforhold, godt håndverk og materialkunnskap,»<sup>8</sup> skriver Bergens Tidende på lederplass som motsvar til Aasruds uttalelse. Dette oppsummerer etnologiens, og

---

<sup>5</sup> Hanne Mauno, "Høyblokka – rive eller la stå?", *Dagsavisen*, 12. november 2011.

<sup>6</sup> Peter Buttenschøn, "Står Regjeringsbygningen for fall?", *Aftenposten*, 28. desember 2011, <http://www.aftenposten.no/meninger/Str-Regjeringsbygningen-for-fall-6729386.html> (lest 5.11.2013).

<sup>7</sup> Blant annet står professor i arkitekturhistorie, Mari Hvattum, for et slikt syn. Arkitekt Jan Carlsen bruker det samme synet på Høyblokka for å argumentere for rivning.

<sup>8</sup> Bergens Tidende, "La høyblokken stå", *Bergens Tidende*, 29. desember 2011.

senere kulturhistoriens, syn på bygningsvernet der bygget er et resultat av den tid, det sted, den bruk og de folk som har vært i bygget. Museologiens vinkling på dette vil være hvordan dette synliggjøres i utstillingen, hvordan publikum mottar dette og hvilke verdier museet viser gjennom sin presentasjon av gjenstanden.

## 2.2 Immateriell kulturarv

13. desember 2006 ratifiserte Stortinget UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven<sup>9</sup>. Konvensjonen har til hensikt å sikre respekten for og øke bevisstheten om den immaterielle kulturarven og dens betydning<sup>10</sup>. Konvensjonen fastsetter at hver enkelt nasjon skal «kartlegge, dokumentere, forske, bevare, verne, fremme, styrke og videreføre immateriell kulturarv<sup>11</sup>». Den peker også på at nasjonene skal peke ut en eller flere institusjoner som skal ta et slikt særlig ansvar.

Konvensjonen definerer immateriell kulturarv som

*«praksis, framstillinger, uttrykk, kunnskap, ferdigheter – samt tilhørende instrumenter, gjenstander, kulturgjenstander og kulturelle roller – som samfunn, grupper, og i noen tilfeller, enkeltpersoner anerkjenner som en del av sin kulturarv»<sup>12</sup>.*

Konvensjonen trekker frem tradisjonelt håndverk spesielt som ett av temaene konvensjonen skal dekke<sup>13</sup>.

Utredningen *Immateriell kulturarv i Norge* som følger opp ratifiseringen av konvensjonen, konkluderer med at arbeidet med immateriell kulturarv må gjøres innenfor eksisterende rammer ved institusjonene, men at det er behov for en bevisstgjøring innen metode og udekkede felt, samt en samordning av ressurser.<sup>14</sup> Norsk Folkemuseum har som nasjonalt

---

<sup>9</sup> <http://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Saker/Sak/?p=34751> (sett 13.12.12).

<sup>10</sup> <http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/dok/regpubl/stprp/20052006/stprp-nr-73-2005-2006.html?id=212715> (sett 13.12.12).

<sup>11</sup> [http://unesco.no/wp-content/uploads/2012/12/UNESCOs-konvensjon-av-2003-om-vern-av-den-immaterielle-kulturarven.pdf\\_artikkel\\_3](http://unesco.no/wp-content/uploads/2012/12/UNESCOs-konvensjon-av-2003-om-vern-av-den-immaterielle-kulturarven.pdf_artikkel_3). (sett 28.5.14).

<sup>12</sup> <http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/dok/regpubl/stprp/20052006/stprp-nr-73-2005-2006-2/1.html?id=212718> (sett 28.5.14).

<sup>13</sup> <http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/dok/regpubl/stprp/20052006/stprp-nr-73-2005-2006-2/1.html?id=212718> (sett 28.5.14).

<sup>14</sup> [http://www.regjeringen.no/upload/KUD/Kulturvernavdelingen/Rapporter\\_Utredninger/Immateriell\\_kulturarv\\_i\\_Norge\\_AMBU\\_2010.pdf](http://www.regjeringen.no/upload/KUD/Kulturvernavdelingen/Rapporter_Utredninger/Immateriell_kulturarv_i_Norge_AMBU_2010.pdf) (sett 13.12.12).

museum for dagliglivets kultur et særlig ansvar for å ivareta immateriell kulturarv og koblingen mellom det materielle og det immaterielle. Dette viser blant annet tildelingsbrevene fra Kulturdepartementet til Norsk Folkemuseum<sup>15</sup>. Alle inneholder denne formuleringen:

*«Departementet legger til grunn at museene utarbeider strategier for vern av den immaterielle kulturarven. Departementet viser til utredningen Immateriell kulturarv i Norge – en utredning om UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven utført av AMB-utvikling. Utredningen er å finne på departementets hjemmesider, [www.regjeringen.no/kud](http://www.regjeringen.no/kud)»<sup>16</sup>.*

Rekonstruksjonen av *NF.013 Stall fra Heimtveiten* er en del av museets arbeid med å ivareta tradisjonelt håndverk, og samtidig en del av en større bevisstgjøring av institusjonens ansvar for å ta vare på og formidle den immaterielle kulturarven<sup>17</sup>.

Senter for Immateriell Kulturarv SIKA (som blant annet inneholder Norsk Håndverksinstitutt) er akkreditert NGO for UNESCO og samarbeider med Kulturrådet om oppfølging av konvensjonen<sup>18</sup>. De tar ansvar for å koordinere arbeidet med vern, videreføring, fornying og registrering av immateriell kulturarv i Norge<sup>19</sup>. Senteret vil ta spesielt ansvar for «domene 5» i konvensjonen. Dette domenet omhandler tradisjonelt håndverk<sup>20</sup>.

«Traditional craftsmanship is perhaps the most tangible manifestation of intangible cultural heritage<sup>22</sup>,» skriver UNESCO på sine nettsider. De trekker frem at i denne sammenhengen er ikke målet å ta vare på objekter som de er, men å tilrettelegge for å skape nye og ta vare på den kunnskapen som trengs for det. *Stall fra Heimtveiten* er et eksempel på at dette arbeidet

---

<sup>15</sup> Brev fra Kulturdepartementet: Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2010 (18.2.2010), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev – 2011 (27.12.2010), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2012 (16.12.2011), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2013 (17.12.2012) og Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2014 (17.12.2013).

<sup>16</sup> Brev fra Kulturdepartementet: Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2010 (18.2.2010), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev – 2011 (27.12.2010), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2012 (16.12.2011), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2013 (17.12.2012) og Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2014 (17.12.2013).

<sup>17</sup> Samtale med Terje Planke, 16.5.14.

<sup>18</sup> <http://www.maihaugen.no/no/norsk-handverksutvikling/Immateriell-kulturarv/> (sett 20.5.2014).

<sup>19</sup> <http://www.maihaugen.no/no/norsk-handverksutvikling/Immateriell-kulturarv/Om-UNESCOs-konvensjon-om-immateriell-kulturarv/> (sett 22.5.2014).

<sup>20</sup> <http://www.maihaugen.no/no/norsk-handverksutvikling/Immateriell-kulturarv/Om-UNESCOs-konvensjon-om-immateriell-kulturarv/> (sett 22.5.2014).

<sup>21</sup> Konvensjonen er delt opp i fem domener: 1. Muntlige tradisjoner og uttrykk, 2. Utøvende kunst, 3. Sosiale skikker, ritualer og høytidsfester, 4. Kunnskap og praksis som gjelder naturen og universet og 5. Tradisjonelt håndverk.

<sup>22</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00057> (sett 24.5.2014).



kan kombineres. Senere i oppgaven vil vi komme inn på dette i diskusjonen om hva som gjør stallen *autentisk*.

## 2.3 Bygningsvernet på museer

Norske museer har ansvar for i overkant av 5 000 kulturhistoriske bygninger<sup>23</sup>. Per 2012 var 57 % av disse åpne for publikum og 66 % var oppmålte<sup>24</sup>. Norsk Folkemuseum forvalter 158 kulturhistoriske bygninger<sup>25</sup>. De fleste av disse er ført opp i friluftsmuseet. NF.013 Stall fra Heimtveiten er en del av denne samlingen. Til tross for at Norsk Folkemuseum er landets største kulturhistoriske museum og det eneste museet med nasjonal bygningssamling, har flere museer større bygningssamlinger. Den største bygningssamlingen har Hedmark fylkesmuseum med hele 530 bygninger<sup>26</sup>.

De omfattende bygningssamlingene er en prioritert oppgave for museene, men også en stor utfordring. Kulturrådet har i perioden 2012-2014 satt i gang et prosjekt med utvikling av en standard for prioriteringer av ressursbruk for bygningssamlingene<sup>27</sup>. Her er det forsøkt utviklet et sett kriterier for å vurdere kulturhistorisk verdi, ressursbehovet og relevans for museet<sup>28</sup>. Norsk Folkemuseum har vært en del av dette prosjektet. En særutfordring for Norsk Folkemuseum er at hele friluftsmuseet ble fredet av Riksantikvaren i 2012<sup>29</sup>. Folkemuseet har som mål å ta vare på bygningene og samtidig verne om den immaterielle kulturarven gjennom håndverket. Det at det immaterielle er en integrert del av forvaltningen preger bygningsvernet. Norsk Folkemuseum, og de øvrige museene, forsøker å ha et forutsigbart, effektivt og etterrettelig system for forvaltning av museene og samlingene. KulturIT (IT-utviklingsselskap for museumssektoren, eid av Norsk Folkemuseum og Lillehammer museum) arbeider for tiden med å utvikle PRIMUS FDV som et system for å holde orden på forvaltningen av bygningene siden den eldre plattformen PRIMUS Bygning fungerer for å lagre basisopplysninger, men i liten grad er egnet til å lagre vedlikehold og handlinger<sup>30</sup>.

---

<sup>23</sup> <http://kulturradet.no/documents/10157/154222/museumsstatistikk+2012.pdf> (sett 8.1.2014).

<sup>24</sup> <http://kulturradet.no/documents/10157/154222/museumsstatistikk+2012.pdf> (sett 8.1.2014).

<sup>25</sup> <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Malgruppe-Innganger/Om-museet/> (sett 12.2.2014).

<sup>26</sup> Fra 1.5.2015 heter museet «Anno». Betegnelsen «Hedmark fylkesmuseum» brukes fordi det er det museet het ved museumsstatistikken i 2012, som er brukt i oppgaven.

<sup>27</sup> [http://kulturradet.no/museumsutvikling/vis-artikkel/-/asset\\_publisher/O5qy/content/aktuelt-prioritering-i-bygningssamlinger](http://kulturradet.no/museumsutvikling/vis-artikkel/-/asset_publisher/O5qy/content/aktuelt-prioritering-i-bygningssamlinger) (sett 9.5.2014).

<sup>28</sup> <http://prioriteringbygningssamlingen.files.wordpress.com/2014/02/innlegg-fra-hfm-kulturrec3a5det-februar-2014.pdf> (sett 5.5.2014).

<sup>29</sup> <http://www.riksantikvaren.no/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=4593> (sett 28.5.2014).

<sup>30</sup> E-postutveksling med Terje Planke, 16.5.2014.

Ved Norsk Folkemuseum er det en egen bygningsantikvarisk avdeling ledet av en ingeniør, med en etnolog, en arkitekt og flere håndverkere i staben. Museet har i 2013 etablert et eget bygningsdelsmagasin der bygningsdeler er tatt vare på og dokumentert (Planke & Jensen, Bygningsdelsmagasin, 2013). De tilsatte i bygningsantikvarisk avdeling har fått fordelt tunene i friluftsmuseet mellom seg og er «tunsjef». Tunsjefen har ansvar for å holde seg orientert om tilstanden til bygningene i sitt tun og myndighet til å igangsette mindre tiltak når dette er nødvendig. Både håndverkere og øvrige i avdelingen påpeker viktigheten av at dette arbeidet er basert på individer som har innsikt og får makt, og at dette ikke er en byråkratisk ordning. Det er også lagt vekt på å dokumentere endringene og arbeidet, og ikke tilstanden ved bygningene. Dette er for å holde dokumentasjonsvirksomheten til et tilstrekkelig minimum, slik at ressurser i størst mulig grad blir brukt på bygningene. Samtidig påpeker de ansatte at dokumentasjon er avgjørende for kunnskapsoverføring og videre forvaltning av bygningene<sup>31</sup>.

Håndverkerne selv er ilagt stort ansvar ved museet. De er tunsjefer på lik linje med arkitekten, ingeniøren og etnologen. Det er også disse som selv står for dokumentasjonsarbeidet. For eksempel er det ved NF.013 Stall fra Heimtveiten etablert en blogg<sup>32</sup>. På denne bloggen legger håndverkerne ut foto-, video- og tekstdokumentasjon av arbeidet de gjør med stallen. Både bygningstilstanden, kunnskapssøkningsprosessen, håndverksarbeidet og øvrig dokumentasjons- og fagarbeid dokumenteres. Dette er også gjort for å ivareta målet om å integrere det immaterielle i arbeidet. Tradisjonshåndverket blir i dette arbeidet utforsket, dokumentert og formidlet som en del av museets bygningsantikvariske arbeid.

Ved museumsreformen ble det etablert flere nasjonale museumsnettverk<sup>33</sup>. To av disse er særlig relevante for bygningsvernet på museer. Det første er håndverksnettverket. Lillehammer museum er ansvarsmuseum, og Norsk Folkemuseum er ett av medlemmene i nettverket<sup>34</sup>. Alle de nasjonale nettverkene skal drive med kunnskapsdeling og kunnskapsutvikling. Høsten 2014 etablerer Høgskolen i Sør-Trøndelag bachelorutdanning i tradisjonelt bygningshåndverk og Norsk Folkemuseum arrangerer sin første

---

<sup>31</sup> Feltdagbok I-IV fra utplassering og feltarbeid ved Norsk folkemuseum.

<sup>32</sup> <http://heimtveiten.blogspot.no/> (lest 28.5.2014).

<sup>33</sup> <http://kulturradet.no/documents/10157/0/Vurdering-av-faglige-museumsnettverk.pdf> (lest 1.5.2014).

<sup>34</sup> <http://www.maihaugen.no/no/handverksnett/Om-handverksnett/Museumsnettverk/> (lest 4.5.2014).

byggningsvernkongress<sup>3536</sup>. Dette er en del av kunnskapsutviklings- og erfaringsdelingsarbeidet innen tradisjonelt håndverk.

Det andre nettverket, som er relevant i denne sammenhengen er bygningsnettverket der Ryfylkemuseet er ansvarsmuseum<sup>37</sup>. Norsk Folkemuseum deltar ikke i dette nettverket, men samarbeider med dem på ulike prosjekter. Dette nettverket har arbeidet med felles standarder for dokumentasjon av bygninger for å utvikle metoder for oppbygging, innsamling, tilrettelegging og tilgjengeliggjøring av data i forbindelse med bygningsvernet<sup>38</sup>.

Kunnskapsdeling og kunnskapsbygging med andre museer er viktig for å øke den samlede kompetansen og kapasiteten i bygningsvernet ved museene. Samtidig gjør alle museene bygningsvernsarbeidet på noe ulik måte. Derfor kan ikke denne undersøkelsen av NF.013 Stall fra Heimtveiten leses som en generell studie av hvordan bygningsvern gjøres på norske museer. Det kan derimot leses som en drøfting av praksis i museets arbeid med bygninger.

Bygningsvernet på museer kan oppsummeres som 1) kulturhistorisk og teknisk forvaltning av kulturhistoriske bygninger, 2) dokumentasjons- og prioriteringsarbeid av tilstand, håndverksteknikker og kulturhistoriske verdier og 3) ivaretagelse av immateriell kulturarv, gjennom praksis, utprøving og dokumentasjon av håndverk.

Bygningsvernet på museer skiller seg fra øvrig bygningsvern ved at de større grad må ivareta formidlingsperspektivet ved bygningen. Bygningshistoriker Lars Roede sier at vern av materielle overlevninger har to rasjonelle begrunnelser: 1) som kilder til historisk viten eller 2) som illustrasjoner til de historiske oppfatningene vi ønsker å dele med andre (Roede, 2010, s. 184). Han peker på at museene stadig oftere går til den andre begrunnelsen, og med god grunn. Han påpeker at friluftsmuseene bør ha rom for dette i folkeopplysningens tjeneste (Roede 2010). Det gir bygningsvernet et annet rom på museene enn det vi finner hos kulturminnemyndighetene. Museets forhold til autentisitet blir diskutert senere i oppgaven.

---

<sup>35</sup> <http://hist.no/utovendehandverk/> (sett 28.5.2014).

<sup>36</sup> <http://www.craftlab.gu.se/aktuellt/Nyheter/fulltext//byggningsvernkongress-i-oslo.cid1200779> (sett 28.5.2014).

<sup>37</sup> <http://www.ryfylkemuseet.no/index.php/byggnettverket> (lest 11.5.2014).

<sup>38</sup> <http://www.ryfylkemuseet.no/index.php/byggnettverket> (lest 11.5.2014).

## 2.4 Friluftsmuseet på Norsk Folkemuseum

*«Friluftsmuseet er kanskje den eneste nyhet som museumsverdenen har fått fra Skandinavia,» (Roede, 2010, s. 167)*

Friluftsmuseet ved Norsk folkemuseum omtales gjerne som verdens første friluftsmuseum (Mork, 2010, s. 10). Det var kammerherren Christian Holst som samlet inn bygninger på vegne av kong Oscar II og etablerte samlingen på Kongsgården i 1881 (Roede 2010, s. 167). Kulturhistorikeren Tonte Hegard sannsynliggjør at Skansen i Stockholm er inspirert av denne samlingen (Hegard 1984, s. 200-203). Dersom det er riktig, og det argumenterer Hegard godt for, er kong Oscar IIs samling, som i dag er en del av Friluftsmuseet på Norsk Folkemuseum, verdens eldste friluftsmuseum<sup>39</sup>.

Utstillingen omfatter 158 antikvariske bygninger fra Middelalderen og frem til slutten av 1900-tallet (Mork, 2010, s. 161-163). Publikum kan bevege seg fritt mellom bygningene. I noen bygninger er det egne utstillinger og det er også omvisninger, tunverter, danseoppvisninger og skuespillere tilstede i utstillingen i høysesongen<sup>40</sup>.

Denne utstillingen er bygd på Hans Aalls idé om et folkemuseum. Etter å ha reist i dalførene på Østlandet for Nordenfjeldske kunstindustrimuseum og lest artikler om Nordiska museet og friluftsmuseet Skansen i Stockholm ble han inspirert til å samle og formidle «en mængde minder om vor svindende gamle kultur» (Hegard, 1994, s. 38). Aall hadde som tanke å redde disse minnene og gi nasjonen kunnskap om vår materielle utvikling de siste hundreårene. Helt fra begynnelsen av var Norsk folkemuseum både et vitenskapelig og et folkelig prosjekt. Oppbyggingen av Norsk folkemuseum som kultur- og formidlingsinstitusjon representerte på mange måter en kontrast til datidens museumssamlinger (Hegard, 1994, ss. 65-66). Folkemuseets formidling skulle gi det brede lag i befolkningen innsikt i det norske folks kulturliv. Museet ble også i løpet av sine første leveår det sentrale museet for etterreformatorisk kulturarv og det eneste av disse museene med nasjonalt innsamlingsområde (ibid.).

Friluftsmuseet i dag kan deles inn i fire deler:

- Oscar IIs Samlinger ble i 1907 innlemmet i Norsk folkemuseum.

---

<sup>39</sup> Skansen i Stockholm omtales ofte som verdens eldste friluftsmuseum bl.a. i (Kaufman, 2004, s. 235).

<sup>40</sup> <http://www.norskskolemuseum.no/no/Opplevelser/> (lest 28.5.2014).

- Landsbygda viser ulikhet i byggeskikk og tunorganisering i ulike regioner i det førindustrielle Norge.
- Gamlebyen er bygd opp etter kvadraturprinsippet og viser byggeskikk fra by, særlig Kragerø, Brevik og Oslo.
- OBOS-gården er en bygård med innredede leiligheter og boligmiljøer til ulike tider og i ulike sosiale lag 1896-1999.<sup>41</sup>

NF.013 Stall fra Heimtveiten er en av bygningene i *Landsbygda* og er med på å fullføre ideen om Setesdalstunet. Derfor vil jeg presentere *Landsbygda* generelt og *Setesdalstunet* spesielt. De første bygningene i *Landsbygda* ble gjenoppført på Bygdøy allerede 1898-1899 (Hegard, 1994, s. 50).

*Landsbygda* er den eldste delen av folkemuseet (selv om Oscar IIs samlinger er eldre, men først utenfor museets eie og virke). Blant de første bygningene i denne samlingen var Raudalsstua (Uvdal), Røykovnstue (Valle, Setesdal), Grøslitua (Numedal). Alle disse ble samlet inn i 1895 (Hegard, 1994, s. 48).

Hans Aalls idé var å vise de regionale forskjellene i byggeskikk i Norge og presentere landsbygdas kultur slik den hadde vært og som på dette tidspunktet holdt på å forsvinne. Lenge drev museet en slags tilfeldig innsamling der de tok inn gjenstander og bygninger de fikk tilsagn om. Fra 1908 struktureres innsamlingsarbeidet gjennom det som kalles *Tiårsplanen av 1908* (Hegard 1994, s. 74-77). Folkemuseets politikk har hele tiden vært en todeling mellom en vitenskaplig dokumentasjon, innsamling og forskning og en populær formidlingsform der friluftsmuseet blir en utstilling over tidligere tiders kultur.

I en periode fra 1915 er det bysamlingen som har hovedfokus for Folkemuseet, men høsten 1938 lanseres en storslått plan for Landsbygden av Hans Aall; *15-tunsplanen* (Hegard 1994, s. 90-91). Til da hadde det vært innhus som hadde vært samlet og samlingen viste geografiske skilnader, ikke hele bruk. Med 15-tunsplanen vil Aall også samle inn uthus og på den måten kunne presentere ulike tun typer i sin helhet. Dette innebar en omorganisering av hele friluftsmuseet og gav sterke føringer for innsamlingen av flere bygninger fra Landsbygda. Det er denne 15-tunsplanen som ligger til grunn for dagens friluftsmuseum, men med noen endringer og tillegg. Blant annet har samisk byggeskikk fått plass i utstillingen (Mork, 2010,

---

<sup>41</sup> <http://www.norskfolkemuseum.no/Utstillinger/Friluftsmuseet/> (sett 3.1.2014).

s. 126). Hovedideen om å kunne gå fra landsdel til landsdel og se hele tun er ivaretatt. Det er sånn *Landsbygden* står frem i dag. Som et sted man vandrer, ser seg litt rundt og opplever tidligere tiders bondekultur.

### 3 Metode

*«Jasså, du studerer meg, hva vil det si og hva skal du bruke det til?»<sup>42</sup>»*

Den gamle damen ser på meg. Jeg sitter på gressplenen ved sameplassen i Friluftsmuseet og har nettopp notert at det har kommet en ny gruppe inn i utstillingen med fire voksne og to barn. Den gamle damen er en av de voksne. Hun har sett det laminerte arket med bilde av meg som forteller at jeg gjennomfører en studie av hvordan publikum bruker og opplever Friluftsmuseet, og nå spør hun meg hva det egentlig vil si. Jeg lurer veldig på hva jeg skal svare, for jeg vil jo være ærlig. Samtidig vil jeg ikke si noe som påvirker henne til å gjøre noe bare fordi hun får vite hva jeg ser etter.



Illustrasjon 2: Foto av informasjon om publikumsundersøkelsen<sup>43</sup>.

Så vidt jeg husker fikk jeg stotret frem et svar, men jeg har ikke notert meg nøyaktig hva jeg sa. I stedet skal jeg prøve å besvare spørsmålet hennes mer nøyaktig i dette kapittelet.

<sup>42</sup> Perm II, ark 54.

<sup>43</sup> Foto: Magnus Wammen, Norsk Folkemuseum.

Jeg har gjennomført et **feltarbeid** ved Norsk Folkemuseum, der jeg våren 2013 observerte arbeidet i Bygningsantikvarisk avdeling og fulgte arbeidet til førstekonservator Terje Planke. I tillegg til å observere skrev jeg tekster, valgte ut bilder og verktøy, samt var med på utformingen av utstillingsboden om *NF.013 Stall fra Heimtveiten*. Jeg har med andre ord vært en **deltakende observatør**. Påsken, sommeren og de første helgene i september 2013 **fotfulgte** jeg publikum ved *NF.013 Stall fra Heimtveiten* når jeg var der, og **intervjuet** enkelte av dem. I tillegg har jeg studert **arkivmateriale** og **skriftlige kilder** om stallen og bakgrunnen til at museet har samlet inn og har gjort de valgene i forvaltningen og formidlingen som de har gjort. Alt dette har jeg **analysert** i denne masteroppgaven.

I resten av kapittelet drøfter jeg metodene og hvordan jeg har brukt dem. I tillegg drøfter jeg **min egen rolle** i prosjektet og det å **kombinere metoder**. Jeg begynner med det.

### 3.1 Jeg i oppgaven

Sosiologen Pål Repstad viser til at det er problematisk å studere et felt der man kjenner aktørene i feltet (2009, ss. 38-41). Han fremhever at den akademiske distansen kan forsvinne og at forskeren da har en tendens «to go native» i feltet hun studerer (Repstad, 2009, s. 39). Repstad understreker samtidig at dette ikke bør være noe absolutt hinder for å foreta forskningen om det er andre argumenter for å gjennomføre den, men at forskeren må være dette bevisst (ibid.).

Jeg har som sagt ikke bare observert formidlingen og forvaltningen av *Stall fra Heimtveiten*, men sammen med førstekonservator Terje Planke også laget utstillingen som er blant de formidlingsgrepene jeg selv undersøker effekten av. Det er klart det er med på å prege meg når jeg skal se hva publikum gjør når de ser den. Særlig når jeg snakker direkte med publikum i intervjuer er det en utfordring å være like åpen for deres inntrykk på de delene som har stått meg nærest. Jeg har derfor vært nøye med å notere ned hvordan jeg har stilt spørsmålene til publikum slik at jeg i etterkant kan ta min egen spørsmålsstilling med i tolkningen av publikums respons. Det gjør at jeg kan observere meg selv på litt avstand.

En styrke ved min aktive deltakelse er at jeg vet bakgrunnen for de valgene som er tatt. Jeg har vært med på diskusjonene og noen av valgene har jeg tatt selv. Innsikten i selve arbeidet med formidlingen gjør at når jeg analyserer museets arbeid med *NF.013 Stall fra Heimtveiten* som helhet så har jeg en innsikt jeg ikke hadde hatt om jeg ikke selv var medprodusent av



utstillingen. Ideen med oppgaven er jo å undersøke helheten i sammenhengene mellom objekt, museum og publikum. Det krever nærhet for å få innsikt og avstand for å tolke. Denne nærheten gjør også at henvisninger til eget materiale må være tydelig i oppgaven slik at andre kan se grunnlaget for de påstandene jeg presenterer. Dette er spesielt tydelig når jeg bruker notater fra min egne feltdagbøker. Etnologen Oscar Pripp fremhever at nedtegning i feltdagbok i seg selv er en personlig tolkning av et inntrykk, person eller handling (2011, s. 65). Derfor har jeg ofte sitert folk når de kommer med egne standpunkter. Likevel er det jo det jeg har observert som er grunnlaget for tolkingen.

Ved undersøkelsen av publikum møter jeg et motsatt problem der distansen blir mer fremtredende enn nærheten. Den innledende historien er et eksempel på det. Jeg er tilstede i utstillingen som en slags overdommer over publikums valg. Repstad forteller en historie om at pasientene på en psykiatrisk institusjon følte seg nedverdige og betraktet som objekter når en sosiolog drev observasjon her, samtidig var sosiologen redd for å gå inn i en terapeutrolle når han inntok en mer integrert posisjon på institusjonen (2009, s. 51). Da jeg selv gjennomførte en liknende publikumsstudie, som bacheloroppgave ved Høgskolen i Telemark ved Norsk Maritimt Museum, fikk jeg en liknende tilbakemelding. Der gikk jeg rundt i utstillingen *Skipet* og noterte hva publikum gjorde. Flere barn kom med kommentarer som «Hvem er den creepy mannen?», «Hva driver han der med?» og «Hvorfor stirrer den gubben på oss?». Den gangen gikk jeg fysisk etter gruppene, blant annet fordi det ikke var mulig å få oversikt over hele utstillingen fra ett punkt. Denne gangen kunne jeg være på ett sted og likevel betrakte og lytte til publikum. Begge ganger var det informert om at det ble gjennomført publikumsundersøkelser, og denne gangen var det som nevnt også bilder av meg slik at det var mulig å ta kontakt hvis noen lurte. Det gjorde bare damen i innledningen og en til. Han ville at jeg skulle notere meg at det burde vært flere toalettmuligheter i museet<sup>44</sup>.

## 3.2 Å kombinere metoder

*«Å kombinere ulike metoder eller datakilder gir et bredere datagrunnlag og en sikrere basis for tolkning. Samtidig må en være klar over at datamengden kan bli uhåndterlig og prosjektet tidkrevende (Repstad 2009 s. 29)».*

I denne oppgaven kombinerer jeg flere metoder, både for å få kvalitetssikret dataene mine, slik intervjuet er et supplement til fotfølgingen av publikum, og for å få innsikt i hele

---

<sup>44</sup> Perm VIII, s. 41.

prosessen rundt samspillet mellom objekt, publikum og museum. Det har gitt et svært stort datagrunnlag. Det å holde styr på de kvantitative dataene fra fotfølgingen kombinert med utsagn i denne, de fordypende intervjuene, observasjonene og samtalene med håndverker og håndverkstunvert og dokumentasjon på bakgrunnen for innsamlingen av stallen og hvordan den er forvaltet på museet, har vært min største utfordring. Samtidig gir denne mengden av materiale, både om helheten og om formidlingssituasjonen spesielt, et unikt og dypt innsikt i dette forholdet. Det har vært nødvendig å avgrense undersøkelsen til å bare gjelde *Stall fra Heimtveiten*. Det gjør oppgaven mindre verdt som kildegrunnlag til friluftsmuseene og håndverksrekonstruksjon generelt. Jeg har derfor i tillegg til egne data brukt en annens studie (Vike 1993) som komparativt grunnlag. Det er med på å korrigere og belyse min tolkning og analyse.

### **3.3 Metodene**

#### **3.3.1 Deltakende observasjon**

Jeg har observert 1) håndverkere og konservatorer i arbeid, på seminar og i møter i Bygningsantikvarisk avdeling og på Norsk Folkemuseum og 2) publikum, håndverkere og håndverkstunverter i utstillingen. Observasjonene er notert i feltdagbøker, tatt bilder av og i noen grad filmet. Det er innhentet samtykke når det er tatt bilder, er filmet eller folk presenteres med fullt navn i undersøkelsen.

Ved begge tilfeller veksler jeg mellom å være deltaker og tilskuer. Etnologene Oscar Pripp og Magnus Öhlander drøfter graden av deltakelse i observasjoner og hva det betyr (2011, s. 123). De reflekterer rundt at forskeren alltid vil bli deltakende når man over lenger tid er nærværende i menneskets aktiviteter. Etnologen Lars Kaijser reflekterer også rundt dette og ser feltarbeidet som et sosialt prosjekt (2011, s. 54). Jeg må gjennom feltarbeidet etablere og opprettholde sosiale relasjoner (ibid.). Særlig gjelder dette observasjonene av håndverkere, håndverkstunverter og andre på Bygningsantikvarisk avdeling. Jeg vil beskrive forholdet til de andre i Heimtveitenprosjektet som *gjensidig nysgjerrig* på hverandres arbeid. Ofte oppstod reflekterende samtaler som et utslag av sosialt samspill med de andre i prosjektet heller gjennom planlagte intervjuer eller møter. Fordelen med det er at nettopp samspillet over lenger tid gir muligheten til umiddelbar refleksjon og samtale på håndverkerens/ tunvertens egne premisser idet noe skjer. Det vil ikke vært mulig med lavere tillitsbånd.

Med publikum blir jeg en fremmed som observerer dem. Det er åpent at jeg observerer. Publikum ble informert med plakater ved *Stall fra Heimtveiten* og med løpesedler ved billettsalget. I tillegg skiller min atferd seg vesentlig fra deres: Når jeg står med penn og papir i museet, er det synlig at jeg driver med noe annet enn dem. Det skaper en avstand, men det er usikkert hvor mye.

Mine handlinger i utstillingen ser også ut til å påvirke publikum. De gangene jeg gikk inn i utstillingsboden, ble stående å se på håndverkerne eller tok på laftemodellen startet jeg trender hos publikum, på samme måte som jeg har sett at andre som gjør noe i utstillingen gjør. Det betyr at jeg med mine handlinger påvirket mitt eget resultat. Mine handlinger er registrert i materialet. Hva jeg har gjort rett før og mens de er i utstillingen, er skrevet ned på kartene. På den måten kan dette tas med i betraktningene.

Filming er brukt for å dokumentere håndverksprosessen og diskusjoner når håndverksarbeidet har foregått. Jeg har i ettertid gått gjennom materialet og tatt notater fra funnene mine<sup>45</sup>.

### **3.3.2 Fotfølging**

I Norge har vi ingen tradisjon for systematiske publikumsstudier som en integrert del av formidlingsarbeidet (Frøyland, Håberg og Brekke 2008). Likevel er det særlig de siste ti årene brukt et større mangfold i metoder i undersøkelsene (ibid.). I den engelskspråklige verden er publikumsstudier oftere en integrert del av publikumsarbeidet. Den britiske museologen Eilean Hooper-Greenhill beskriver en overgang fra kvantitative undersøkelser til studier av meningsdannelse hos publikum (2011, s. 371-374). I denne oppgaven kombinerer jeg fotfølging (*tracking*) med observasjon av publikums samtaler seg imellom og fordypende intervjuer. Fotfølging har vært brukt tidligere i Norge, blant annet ved Maihaugen og Norsk Maritimt Museum ((Frøyland, Håberg og Brekke 2008, Sandsmark 2011). Fotfølging er å følge publikum gjennom (en del av) utstillingen og å dokumentere hva de gjør. På Maihaugen ble fotfølgingen gjort som skjult observasjon (Frøyland et al, 2008, s. 51). Både på Norsk Folkemuseum og Norsk Maritimt Museum ble publikum orientert om at de ble undersøkt, men ikke nøyaktig hva som ble sett etter. På den måten blir det etiske aspektet ivaretatt samtidig som man i minst mulig grad påvirker publikums handlinger. I undersøkelsen som

---

<sup>45</sup> Feltdagbok II, s. 41-59.

ligger til grunn i denne oppgaven ble det informert om at publikum kunne be om å ikke bli observert/ registrert. Ingen benyttet seg av denne muligheten.

Undersøkelsen ved Norsk Maritimt Museum kombinerte kvantitative data om handling og interaksjon med kvalitative observasjoner slik det også blir gjort i dette prosjektet (Sandsmark 2011). På den måten får man store trender å diskutere de kvalitative observasjonene utfra. Det gjør at vi kan se meningsdannelsen i sammenheng med publikums handlinger.

Samtidig er det en svakhet ved undersøkelsen at vi i svært liten grad vet noe om hvem publikum er, hvorfor de er på Norsk Folkemuseum og hva de gjør i de øvrige delene av museet. Fotfølgingen gir oss bare svar på hvordan de som var tilstede i utstillingen når det ble gjennomført undersøkelser gjør. Samtidig er antall observerte (3 987) et så høyt antall og noen trender er så tydelige at de likevel kan gi oss ny innsikt i hva publikum gjør og hvordan museet påvirker det.

Vedleggene inneholder (1) oversiktskart som ble brukt til observasjon, (2) observasjonsguide, (3) intervjuguide, (4) oversiktsdata fra undersøkelsen, (5) alle figurer med tilhørende tabeller og utregninger av sannsynlighet og (6) en oversikt over hvordan konfindensmål er beregnet for statistikken, av Geir Helge Sandsmark.

### **3.3.3 Intervju**

Jeg har hatt som prinsipp at når jeg ser noe som kan være en tydelig tendens i fotfølgingen så har jeg intervjuet noen av de som gjør akkurat dette. Det har jeg gjort for å få vite mer om hvorfor publikum gjør som de gjør når forutsetningene er som de er i utstillingen.

Intervjuobjektene er ikke valgt etter andre kriterier enn at de har gjort noe som virker interessant (vanlig). Intervjuene er kun brukt som utgangspunkt til diskusjon av det kvantitative materialet og de observasjonene jeg for øvrig har gjort.

Intervjuguiden er kun brukt som huskeliste for meg selv. I all hovedsak har samtalen fått flate og publikum har fått snakke relativt fritt. Det har vært viktig for meg fordi det er publikums egen opplevelse som har interessert meg. Mine spørsmål er kun for å ha noe å snakke om og skape et greit sammenlikningsgrunnlag. Et åpent intervju uten å slavisk følge et skjema er viktig for at respondenten skal få uttrykt sin egen mening (Repstad 2009, s. 79). Min viktigste

oppgave som intervjuer har ikke vært å stille spørsmål, men å få den intervjuede til å fortelle (Fägerborg, 2011, s. 93).

Intervjuet gir kunnskap som vi ikke kan finne hos noen andre enn individet selv (Fägerborg, 2011, s. 96). Hvorfor publikum gjør som de gjør og hva de selv mener de har opplevd eller lært er eksempler på dette. Mens observasjonene mine bare ser hva de gjør og sier kan intervjuet gi innsikt om meningsdannelse i individet. Samtidig gir intervjuene mulighet til sammenlikning mellom ulike mennesker og til å dra slutninger. Det at folk sier det samme eller noe liknende betyr ikke nødvendigvis at de har samme utgangspunkt, men det betyr at de tenker om de samme emnene eller med de samme begrepene. Det er en måte å se hvordan formidlingen fungerer på og oversettes til meningsdannelse hos individene.

Jeg har benyttet meg av notater og supplert med lydopptak der samtalen har sett ut til å vare over en viss tid. Alle som er intervjuet har signert samtykkeskjema om lagring av opplysningene.

Notater og lydopptak fra samtlige intervjuer er gjennomgått og sammenstilt med tanke på å få frem hovedfunnene fra det materialet<sup>46</sup>. Samtidig er utvalget såpass tilfeldig at denne sammenstillingen bare brukes som grunnlag for diskusjon, eventuelt for å være med i vurderingen av gyldigheten av funnene fra fotfølgingen. Noen ganger er retningene i funnene så tydelige at tallene er presentert i oppgaven for å argumentere for at et funn kan stemme.

### **3.3.4 Å tolke arkivmateriale og skriftlige kilder**

Sosiologen Pål Repstad trekker frem at skrevne tekster ofte brukes i kvalitative samfunnsvitenskapelige studier i form av teorier, andre empiriske undersøkelser og annen dokumentasjon (2009, s. 103).

Det er i hovedsak skriftlige kilder som danner grunnlaget for diskusjonene om hvorfor *Stall fra Heimtveiten* er samlet inn og har den status den har på museet. Her tolker jeg tekster og arkivmateriale utfra sammenhengen det er skrevet i og de ideologiene jeg vet at rådet i miljøene, tiden og institusjonene der de som skriver eller de som omtales var tilknyttet.

---

<sup>46</sup> Perm V. Bak siste skilleark.

Jeg tar også utgangspunkt i andres teorier og empiriske materiale, blant annet undersøkelsen av Hardanger Fartøyvernssenter (Vike 1993) og hvordan vi kan undersøke et kulturelt felt (Bourdieu 2002). Her skaper tekstene grunnlag for refleksjon over dataene og observasjonene som er samlet inn.

### **3.3.5    Analyse**

«Data taler ikke for seg selv. Det må fortolkes,» skriver Pål Repstad (2009, s. 113). På samme måte som Terje Planke leter etter bygningens mønster (2008) så leter jeg i denne oppgaven etter museets mønster. Det er helheten i forholdet mellom publikum, objekt og museum som er målet å finne gjennom å analysere alle de ulike delene. Det er også bakgrunnen for at jeg gjennomgående bruker et bredt spekter av faglitteratur og teorier som speiler den samme tverrfagligheten som det jeg studerer: *en prosess på museet*. Det betyr at det er et mål i seg selv at denne oppgaven skal fremstå tverrfaglig. Det kommer også til syne i analysene der kulturhistorisk, etnologisk, sosiologisk, museologisk og sosialantropologisk teori brukes sammen og mot hverandre.

## 4 Stall fra Heimtveiten

*Stall fra Heimtveiten* er ca. 4 x 6 meter og har to rom med egen dør til hvert av dem på gavlveggen (Planke, 2013, s. 5). Det største rommet inneholdt spilt for fire hester, og det minste rommet har en talle for sau<sup>4748</sup> (ibid.). I henhold til tradisjonen skal det ha vært soveplass for drengene oppe i halmen i trevet over stallen<sup>49</sup> (ibid.).

Helt siden stallen ble oppført i 1850, har det vært innlagt vann til hestene. Det ble tilført fra bekken 100 meter unna med hule tømmerstokker som vassrør nedgravd i bakken til en vasspost av tre og et stort trau i stallen (ibid.).

Stallen er laftet i grovt tømmer som er telgjet til en oval stokkfasong (Planke, 2013, s. 6). Stallen har også *nåmtro* (ibid.). Det betyr at takbordet som ligger over øverste tømmerstokk i laftevegen er hugget til i fasong slik at den både er tak og vegg (ibid.).

### 4.1 Ført opp på Tveiti. Ført inn på Bygdøy.

#### 4.1.1 Stallen føres opp

Stallen er fra gården Tveiten (gnr. 11, bnr. 1) i Nordbygdi, Bykle i Setesdalen (Planke, 2013, s. 5). I Setesdalen bruker man prefikset «heim» som retning mot senteret i bygda, altså er Heimtveiten den gården på Tveiten som ligger nærmest bygda (Bø & Djupedal, 1964, s. 24). Gården omtales som «Heimtveiti» på dialekt (Holen, 2012) (Olsnes, 2006).

Folkeminnesamleren Johannes Skar skriver i bind 2 av sitt livsverk *Gamalt or Setesdal* der han gjengir et historisk sagn om ryddinga i Setesdal etter Svartedauden. Om Tveiten skriver han:

*«I Nordbygdi var Skarg upprudt. Men husi brann ned med dei slo på heidi. Hjurdingen gjætte på Tveitefjødde då og såg koss det brann. Då lilla han i lurhorn: «Kjyri ligg i dikjè,| skrubben hev drep ´án Svårt,| å de brenn ´e husi| på Skargji,» sa han. Då flutte dei husi upp under Tveitefjødde og kalla garden Tveiti» (Skar, 1961 (1909), s. 8).*

---

<sup>47</sup> Spilt er en festeanordning for hest. Spiltau brukes i noen dialekter.

<sup>48</sup> Talle er underlag for sau.

<sup>49</sup> Trev er høyloft.

Med hjelp av ordlista til Skars verk (Bø & Djupedal, 1964) kan vi forstå at Skarg var den første gården i Nordbygdi som var rydda, men husa der brant ned mens de slo på heia. Gjetergutten som gjette på Tveitefjell så hvordan det brant. Da fløytet han i luren og sa: «Kyrene ligger i bløtmyr | røyken har drept hunden Svært, | og husa brenner ned| på Skarg,» sa han. Etter dette flyttet de husa opp under Tveitefjell og kalte gården Tveiti. Det har bodd folk på Skarg fra ca. 300-400 e.Kr. og det er regnet rett ættelinje på Skarg/ Tveiti frem til 1580 (Bykle kommune, 1988, s. 14). Det gjør gården til den med eldst bosetting i hele Bykle.

Men det er først i 1850 stallen føres opp på Heimtveiten. Inskripsjonene i stallen og gardshistorie gir oss innsikt om det. Svein Tveiten, fra Heimtveiti, skrev til museet at

*«Stallen vart sett opp i 1850 av han vi kalla for Gamle Aanund, Aanund Hallvardsson Tveiten (1815-1887)[...] (Han) hadde med seg 3 medhjelparar då han bygde stallen. Det var Tarjei Oddsson Byklum som budde på Bratteland i vestenden av Bossvatn (1789-1852) og dei to sønene hans Bjørgulv Tarjeisson Bratteland f. 1833 og Odd Tarjeisson Bratteland f. 1835. Inskripsjonen OTSB 1850 står for Odd Tarjeisson Bratteland. Han var berre 15 år på den tid, men var flink til å risse inn namnet sitt. Bjørgulv reise til Amerika i 1866 med huslyden og det same gjorde Odd i 1880.» (With, 2008).*

Til tross for at overlege Halvdan Bryn skriver om setesdølene at de mener at «man ikke må la guttene være med på noget tungt arbeide før 16 års alderen. Man var redd for at de skulde forta sig» (Bryn, 1919, s. 21) har altså en 15- og en 17-åring vært med på å bygge denne stallen. Inskripsjonene deres og historiene i familien viser at de var svært aktivt med i byggingen. Det forteller en del om samfunnet de var en del av og håndverket som folkelig arbeid, ikke profesjon.

Bygdeboka bekrefter dette. Under oppslaget om Tveiten/ Tveiti står det at «dei husa opp garden i 1850-åra» (Olsnes, 2006). Tydeligvis var det økonomisk handlingsrom og behov for flere bygg på dette tidspunktet.

Vi vet ikke nøyaktig når stallen ikke lenger ble brukt som stall, men vi vet at det var en del råteproblemer og at taket var kollapset da museets arkitekt og bygningsantikvar Arne Berg, fotograf Sjur Fedje og førstekonservator Aagot Noss var i Bykle i forbindelse med Bykleregistreringene på 1960-tallet<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Notat fra Arne Berg. Datert 1966. I Norsk Folkemuseums bygningsarkiv: Mappe NF.013.



## 4.1.2 Kraftutbygging og registrering

Folkeminnegranskeren Olav Bø fra Bygland har kalt kraftutbygginga for starten på et hamskifte for Setesdalen (Bø, 1991, s. 10). Han argumenterer likevel for at de kulturelle særtrekkene i dalen er videreført så godt som mulig i en moderne tid og ser en linje fra den innestengte dalen til dagens Setesdal. «Dalen kunne vanskeleg vore ein så god tilhaldsstad utan «kraftpengane». Mykje er vunni, noko er tapt, men kven ville vere vinningane forutan?» (Bø, 1991, s. 10) spør Bø retorisk.

Samtidig er det helt åpenbart at kraftutbyggingen har hatt store konsekvenser for historien til vår stall. Ved oppdemmingen av Botsvatn på slutten av 60-tallet ble nemlig gården Heimtveiten neddemmet (Bykle kommune, 1988). Perioden, rett før store deler av Nordbygdi ble endret og stallens opprinnelige lokalisering forsvant under vann, er svært viktig for stallen.

Det var flere alternative planer for kraftutbygging i Bykle på 60-tallet (Bø, 1991, ss. 150-179). De visste at flere gårder skulle legges under vann. I samband med dette ble det gjennomført en større kulturhistorisk registrering i Bykle, «Bykleregistreringa», der byggeskikk, håndverk og andre tradisjoner ble skrevet, tegnet og samlet inn (Norges allmennvitenskaplige forskningsråd et al 1977; Svensøy, 1987; Reinton, 1969). Det er i forbindelse med dette Berg, Noss og Fedje er på Heimtveiten. I tillegg til stallen ble det også samlet inn flere gjenstander fra Heimtveiten. En av disse er ei øks som i dag er på Setesdalsmuseet<sup>51</sup>. Den er smidd av Aanund Hallvardsson Tveiten, på Heimtveiten. Den er sannsynligvis ei av øksene som ble brukt da stallen ble bygget.

I denne perioden på 60-tallet er også *Stall fra Heimtveiten* avbildet flere ganger. Kunstneren Reidar Fritzvold brukte mye tid på å male i Bykle før den store kraftutbyggingen. Mange av motivene, som for eksempel gården Heimtveiten, er i dag under vann. Det blir sagt at han en periode hadde vanskelig for å komme tilbake til Bykle fordi han følte utbyggingen hadde ødelagt bygda (Bjones, 1992). Siden *Heimtveiten* skulle legges under vann brukte han særlig mye tid her (Bykle kommune, 1988, s. 63). Blant avbildningene av *Heimtveiten* og stallen er

---

<sup>51</sup> <http://heimtveiten.blogspot.no/2013/01/bestilling-av-kopikser-fra-myhresmia.html> (sett 27.5.2014). Øksa er registrert som SET 965 ved Setesdalsmuseet.

*Gamleordføreren Heimtveit i Nordbygda, Bykle i Setesdalen* (ukjent årstall), *Sumardag i Nordbygda i Bykle* (1961), *Sumarnatt, Heimtveiti i Bykle* (1961) og *Vårmorgon* (1964).

#### 4.1.3 Hvorfor samles stallen inn?

De fire utsendte fra Norsk Folkemuseum får særlig god kontakt med ordfører Gunnar Tveiten fra Heimtveiten og hans kone (Planke, 2013). Dette er ikke den ordføreren Fritzvold har malt, men sønnen hans (Olsnes, 2006). Museet er interessert i stallen. Førstekonservator Terje Planke antar at stallen blir samlet inn fordi den 1) har et alderdommerlig preg, 2) har nåmtro, og det er ingen andre bygg med autentisk nåmtro i samlingen fra før, 3) er ganske urørt uten tilbygg eller større endringer og 4) var ganske forfallen og ikke så farlig å flytte fra Setesdalen til et annet miljø (Planke, 2013).

I tillegg kan vi trekke frem Norsk folkemuseums mål om at Setesdalstunet skulle være et komplett rekketun med inn- og uthus fra to hele bruk. Museet manglet bare én stall for å fullføre dette<sup>52</sup>. I 1938 lanserer Norsk Folkemuseums direktør og grunnlegger, Hans Aall, *15-tunsplanen* (Hegard, 1994, ss. 90-91). Her foreslo Aall at det skulle bygges opp 15 tun fra ulike bygdelag i hele landet som skulle vise nasjonal og regional byggeskikk. Museet hadde på dette tidspunktet nesten bare våningshus, uthus og loft<sup>53</sup>.

Allerede i tiårsplanen av 1908 kommer første indikasjon til 15-tunsplanen 30 år senere. Der legges det frem en plan for å vise et helt gårdsbruk (Hegard 1994, s. 91). Kulturhistoriker Tonte Hegard mener det mest nærliggende på dette tidspunktet nok var Setesdalsgården, der museet allerede hadde samlet inn sentrale innhus. Dette arbeidet fortsetter frem til 15-tunsplanen er på plass og Setesdalen blir det første området der museet viser et fullstendig gårdsanlegg med alle uthusene.

Setesdalstunet omtales ofte som «stastunet» på museet<sup>54</sup>. Dette understrekes blant annet av at Setesdalsgården har en sentral plass i Norsk folkemuseums førere (veiledere) til

---

<sup>52</sup> Husene i Setesdalstunet er, foruten Stall fra Heimtveiten i Bykle, Åmlidstua fra Valle, Kjellebergstua fra Valle, Loft fra Brottveit i Valle, Stolpehus fra Kjelleberg i Valle, Løe fra Rysstad i Valle, Fjøs fra Rike i Valle, Badstue fra Åmlid i alle, Loft fra Ose i Bygland, Løe fra Skomedal i Bygland, Fjøs fra Skomedal i Bygland og Stall fra Kultran i Bykle.

<sup>53</sup> Med unntak av uthuset på Gudbrandsdalssetra, som museet hadde fått i gave (Hegard 1994, s. 91)

<sup>54</sup> Notater fra samtaler med Terje Planke 16. mai 2015.

Friluftsmuseet i mellomkrigstiden<sup>55</sup>. Særlig gårdens presentasjon av tiden før utskiftingen og den klare sammenhengende linjen fra Middelalderens materielle kultur til i dag fremheves<sup>56</sup>.

Setesdalen er fra tidlig av et prioritert innsamlings- og formidlingsområde for museet. Da konservator Gisle Midttun tilsettes for å øke samlingen og finne flere bygninger, reiser han først til Setesdalen i både 1910, 1911, 1912 og 1913 (Hegard 1994, s. 74-75). Med dette arbeidet samler han inn fem bygninger, som blir gjenreist, og som blir hoveddelen av innhusrekken i Setesdalstunet (Hegard 1994, s. 76). Dette er altså den første systematiske innsamlingen museet gjennomfører. I 1913 er feltarbeidet ferdigstilt og museet kan presentere resultatene av oppmåling, fotografering og dokumentasjon av muntlig tradisjon for et helt dalføre. Dette danner også grunnlaget for at *Setesdalen* er bind 1 i museets flerbindsverk om norske bygder (Midttun, 1919).

Etter noe brevveksling kjøper Norsk Folkemuseum stallen fra ordfører Tveiten for 600 kr i 1966<sup>57</sup>. Museet takker samtidig nei til å kjøpe med mer tømmer fra andre bygg på gården.

#### **4.1.4 Lagring og gjenoppføring**

Stallen blir oppmålt før den samles inn til museet i 1966<sup>58</sup>. Fra da av og frem til gjenoppføringen ble påbegynt i 2011 lå stallen lagret på «Tomta» ved Norsk Folkemuseum<sup>59</sup>. Der har den ligget under et rustent bølgeblikktak og delvis rett på bakken.

Stallen har vært planlagt gjenoppført i lengre tid. Det er kilder som påstår den er oppført både i 1988 og 2008 (Bykle kommune, 1988; Mork, 2010, s. 59), men det er først nå den er under oppføring. Arkitekt Mogens With gjør en tilstandsvurdering av stallen og foreslår hvilke valg museet skal ta når de skal rekonstruere stallen (With, 2008).

Bygningsdelene er i varierende grad brukbare til å gjenoppføres. Det tømmeret som er mest brukelig, blir brukt på nytt i den forfatningen det er i. Øvrige bygningsdeler forkastes og

---

<sup>55</sup> Norsk Folkemuseum har jevnlig gitt ut «førere», oversiktsbøker, om utstillingen i Friluftsmuseet. Norsk Folkemuseum kaller Setesdalstunet for Setesdalsgården frem til andre hele gårdsanlegg er på plass i Friluftsmuseet.

<sup>56</sup> Norsk Folkemuseum. Fører med kart (1925), Norsk Folkemuseum: Fører med kart (1927) og Norsk Folkemuseum: Fører med kart (1934).

<sup>57</sup> Brevveksling mellom ordfører Gunnar Tveiten i Bykle og direktør Reidar Kjellsberg og bygningsantikvar Arne Berg. Arkivert i Norsk Folkemuseums bygningsarkiv: Mappe NF.013.

<sup>58</sup> Oppmålingstegning i Norsk Folkemuseums bygningsarkiv av Arne Berg. Mappe: NF.013.

<sup>59</sup> «Tomta» er området der bygningsantikvarisk avdeling har maskiner, kjøretøy, materialer. Her lagres også en rekke bygninger som er samlet inn til museet.

erstattes av nytt materiale som utformes med forsøksvis samme teknikker og verktøy som det opprinnelig ble brukt. Dette kaller museet «bondens metode» (Planke 2013, s. 6)<sup>60</sup>.

Museet legger da større vekt på å «etablere autentiske strukturer, innen riktige materialer og å dyrke de opprinnelige håndverksprosessene snarere enn å forsøke å bevare mest mulig av de autentiske fragmentene på sin opprinnelige plass» (Planke 2013, s. 7). På den måten vil *Stall fra Heimtveiten* bli rekonstruert med utgangspunkt i at håndverket, strukturene og ideene skal være autentisk, ikke treverket i seg selv.

## 4.2 Perspektiver til forståelse av stallen

Som vi har sett i det forrige underkapittelet er *Stallen på Heimtveiti* er resultatet av en mulighet for å «huse opp» gården og behov for en ny stall for sauer, hester og drenger (Olsnes, 2006). Stallen som museumsobjektet *NF.013 Stall fra Heimtveiten* er resultatet av en kulturhistorisk registrering grunnet kraftutbygging i et dalføre som ble sett på som spesielt kulturhistorisk interessant. Begge disse perspektivene må sees i sammenheng. Natur og kultur i dalføret Setesdalen, bonden i det førindustrielle samfunnet og håndverket er avgjørende både for å forstå hvorfor stallen ble bygget i første omgang og hvorfor den nå formidles på Norsk Folkemuseum. Disse perspektivene er også med når stallen formidles som en del av Setesdalstunet i Friluftsmuseet.

### 4.2.1 Setesdalen: Det ekte Norge?

«At dalen va so innestengd´e hev gjaart de meste ti, at der hev vori so liti blóblending. Aa difor hev dalefóki fengje sitt egji lag aa lyndí. Dei æ lkósleitte, haagvakste aa sterkt bygde, noko seinføre i rørlunn aa góngtaktinn. Maaten aa røe aa órleie seg paa æ au noko seinvóren aa varsam´e» (Rysstad, 1919, s. 15).

Dikteren og stortingsmannen Gunnar Rysstad innleder *Norske Bygder: Setesdalen* med en beskrivelse av Setesdalens natur og folkekarakter (Rysstad, 1919). Setesdalen er i denne sammenhengen den øverste delen av dalføret etter elva Otra, det som tidligere var «Byglands-aa Valle prestegjell» (Rysstad, 1919, s. 9)<sup>61</sup>. Rysstad beskriver denne avsondrede dalen og folket utfra naturen: «I túsund aar have dei livt i dei tronge dale si, avskørne fraa aire dala av mílelange heia» (Rysstad, 1919, s. 14). Rysstad beskriver også området der denne oppgavens

---

<sup>60</sup> Norsk Folkemuseum bruker først begrepet «bondens valg», bl.a. i With, Mogens (2008) Tilstandsrapport.

<sup>61</sup> Bykle var på dette tidspunktet en del av Valle prestegjeld.

mest sentrale gård, Tveiti, ligger: «I vest fraa Býkle kjyrkjebygd ligg´e Bòssvatn mæ ausklege, bratte strenda i sør, men i nor-hadd´æ æ fleire garda: Tveití, Nesland, Brattelí aa Dyskje» (Rysstad, 1919, s. 13).

Rysstad beskriver flere trekk ved setesdølen, blant annet at de er seige til å holde ut, er glad i å slåss, er hjemmekjære og mangler forretningssans (1919, s. 14-15). Vi skal dvele mest med at:

*«Sætesdølen æ eit fókk mæ konstnarevne, sterk fantasi aa sans for de vene i form aa fargji. Difor hev dette fókkji skapt so mykji sermerkt i maal aa fókkeminne, i klæedragt aa husbua, i byggjestíl aa fókkemusikk.»*

Det er mye dette som er dokumentert i Setesdalen. Folkediktingen, språket, byggeskikk og håndverk er blant annet dokumentert av Andreas Faye, Ivar Aasen, Jørgen Moe, Olaf Isachsen, August Schreider, Peter Munch Søgård Frederic Metcalfen, Johannes Th. Storaker, Jørgen Løvland, Alexander Seppell, Eilert Sund, Johannes Skar, Gisle Midttun (Bø 1991, ss. 7, 26-28, 32, 34-38, 40, Midttun 1919). Midttun (1919) går gjennom alle særtrekkene særlig draktskikken har i dalen.

Også divisjonslege Halfdan Bryn viser til setesdølenes særmerker og synlighet i folkekulturen når han går inn på menneskets antropologi:

*«Hos en i fysisk henseende så særpreget type som setesdølene, må man vente å finne også mange åndelige eiendommeligheter. Og heri skuffes man ikke. Setesdølene er i åndelig henseende ennå mere særpreget enn i fysisk henseende. Og disse åndelige eiendommeligheter gir sig til kjenne i seder og skikker, i klædedrakt og i husbygning m.m.» (Bryn, 1919, s. 20).*

Bryn har gjort et fysisk-antropologisk studie av mennesketypene i ulike deler av landet. Hans metoder med å bruke skalleform, høyde og andre utseendetrekk til å beskrive folks egenskaper og væremåte er i ettertid er svært kontroversiell. I denne sammenhengen er Bryn interessant fordi hans studier og presentasjon gir oss innsikt i hva samtiden tenkte om og fikk vite om Setesdalen da dalen ble undersøkt og presentert som en del av norsk kulturarv.

Gisle Midttun trekker også særlig frem tømrerne:

*«At tømmermennene var flinke får vi vite av de mange store bygningene som ennå står igjen. De kunde håndtere en øks og hugge et laft som sig hør og bør. Laftene ser omtrent ens ut over hele dalen, og det samme laft har vært brukt helt fra slutten av 1500 årene og ned til vor tid» (1919, s. 205).*

Det er klart at dette synet på laftet fra Setesdalen som godt håndverk, enhetlig og gammelt er med på å gjøre det mer interessant for Norsk Folkemuseum.

Ikke bare folkekarakteren preger tradisjonen, også geografien gjør det. «Setesdal er ein trong dal,» skriver Gisle Midttun (1919, s. 142) og «i det store og heile ligg difor gardane i Setesdal uppe i bakkane langs etter dalsidone» (ibid.). Midttun ser i sine registreringer at både på enbølte gårder og på de mangebølte gårdene utgjør tunene to rekker, med innhusene øverst og uthusene nederst (Midttun 1919, s. 143)<sup>62</sup>. Noen mindre gårder har alle husa på ei rekke (ibid.). I en bratt bakke er det ganske naturlig å ha uthusene nedenfor, eller på linje med, innhusene. «Ingen vilde t.d. falla på å setja fjaset sitt upp tett innmed stoga. Då fekk han mittingi midt i tunet» (Midttun, 1919, s. 144). Denne tunskipnaden kan se ut til å være helt fra Middelalderen, og på tidspunktet Midttun gjør innsamlingene fins samme tunorganiseringen på Island, i Telemark og på Voss (Midttun 1919, s. 143-144). Alderen på husa og at de ikke er flytta på flere av gårdene kan tyde på at dette har vært den opprinnelige organiseringen av husa på gården.

Mens den store dokumentasjonen av folkekulturen i Setesdal pågår på 1910-tallet er dalen midt i en stor omveltning

*«Dalen hev umlagast mykji seiste mannsaldren. Storbýte hev gjaart endi paa gaamale grenne ´skjipna´e, men so hevn arbeisgogni aa husvær vorte mei høveleg ette tió. Ungdomslag aa ungdomshus skaper aire formi for samværi. Bæri vegi aa líkare framkomst aukar lívskvarv aa arbeisevne. Men enno ventar dalen paa utløysing; ingjen veg´e bind´e i hop vest – aa autetti, aa jinnvegjen stoppar der, som dalen tek´e ti. Itt Setesdalsbanen hev vorte livaara uppette heile dale, daa vi fyste dalen vakne ti fullt arbeislív, aa daa vi den blóblanning aa de tankebýti kome, som kann gjeve grobrotnen tí nye kulturformi» (Rysstad, 1919, s. 15)<sup>63</sup>.*

Dokumentasjonsarbeidet var med på å ta vare på de særegne og opprinnelige kulturtrekkene i Setesdalen. Det avsondrede og gammeldagse er tiltrekkende og nyttig når folkekulturen skal bygges og en ny norsk nasjonalkultur skal bygges. Kulturhistorikeren Bjarne Hodne skriver i *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt* (2002) om hvordan skolen, folkehøgskolene, de frivillige organisasjonene og museene formidlet nasjonale kulturverdier (s. 91-109). De nasjonale kulturverdiene ble til gjennom en nasjonalisering av regional folkekultur (Hodne, 2002, ss. 91-92). Det som ble presentert som nasjonalt hadde røtter i enkelte deler av landet, men var likevel representativt for bondesamfunnet. Hodne mener at en del av suksessen med

---

<sup>62</sup> Enbølt betyr at hvert bruk har hvert sitt tun for seg. Flerbølt betyr at to flere bruk deler ett tun.

<sup>63</sup> Storbytte er dialektuttrykket for utskiftinga.

å danne disse nasjonale kulturverdiene var at de var felles samtidig som folk på landsbygda i hele landet kunne kjenne seg igjen i det (Hodne, 2002, s. 92). Likevel var det et visst område i landet, og lag av befolkningen, som dannet grunnlaget for det som skulle bli de norske kulturverdiene. Hodne viser til at det var i selveierstrøkene i Aust-Agder, Telemark og Buskerud som mesteparten av innsamlingen av folketradisjonen ble gjort (s. 91). Dette understrekes ytterligere av at når Norsk Folkemuseum åpner Friluftsmuseet i 1902 er det hus fra nettopp Aust-Agder (Setesdal), Telemark og Buskerud (Numedal) som først ble satt opp (Hodne, 2002, s. 105). Heimtveiten er en selveid gård i Setesdal, Aust-Agder. Den representerer kjerneområdene for det som har dannet grunnlaget for forståelsen av norsk kulturhistorie og identitet, og for de første store systematiske innsamlingene for Norsk Folkemuseum, selv om stallet ikke er en del av disse. Det kan blant annet begrunnes i at uthus ikke var en del av den ordinære innsamlingen før 1938 (Hegard 1994, s. 90-91).

Folkloristen Olav Bø skriver at Setesdalen, fra Bygland og nordover i dalen er et avgrenset og svært kulturelt enhetlig område og understreker det samme som Rysstad skrev 72 år tidligere (Bø, 1991, s. 7). Bø viser til at flere folkesamlere peker på det alderdommelige med dalen når de har gjort innsamlinger. 'Blant annet påpeker Ivar Aasen og Johannes Skar hvor nært språket i Setesdalen er det norønne (Bø 1991, ss. 26, 40). Eilert Sundt reiser gjennom Setesdalen i 1860 og ser på de sosiale forholdene. Om Setesdalen sier han «[...] jeg er kommet Oldtiden så nær, at jeg synes jeg tager i den med Hænderne» og han legger legger til «Og jeg faar Respekt for denne samme Oldtid ved at se paa, hvad den har efterlaft sig (Bø, 1991, s. 38). Også Stall fra Heimtveiten benevnes som alderdommelig og med trekk fra Middelalderen, slik nåmtroet som vi tidligere i oppgaven har sett på er et eksempel på (Planke 2013, s. 6). Det opprinnelige og alderdommelige ser ut til å være svært sentralt når Setesdalen har fått den plassen den har fått på Norsk Folkemuseum og i norsk kulturhistorie.

Vi kommer tilbake igjen til *Norske Bygders* bind om Setesdalen. Da Norsk Folkemuseum skulle gi ut bokserien *Norske Bygder* er *Setesdalen* det første bindet som blir gitt ut i 1921. Bokserien skulle være et standardverk for norsk kulturhistorie gjennom et systematisk, tverrfaglig arbeid distrikt for distrikt (Hegard, 1994, s. 84). Planen for bokverket ble lagt av folkemuseets direktør, Hans Aall og konservator Gisle Midttun (Hegard, 1994, s. 85). Forordet i Setesdalsbindet er særlig interessant i denne sammenhengen. Der begrunner de valget av *Setesdalen* som bind 1 fordi det i dette dalføret er en rekke levninger fra den

middelalderske kulturen, og kunnskap om nettopp dette opprinnelige er viktig for arbeidet med dokumentasjon av de øvrige bygdene (Hegard 1994, s. 86).

#### **4.2.2 Det førindustrielle samfunnet**

Det foregående viser tydelig at stallen ikke bare representerer et annet sted, men også en annen tid, det førindustrielle samfunnet. Landbrukshistorien er sentralt for å forstå dette. Landbruket er grunnleggende for å forstå levemåten for største delen av Norges befolkning frem til rundt 1900 (Pedersen, 2013, s.527). De ulike driftsformene og økonomitypene speiler svært skitende naturforhold i landets ulike regioner (ibid.). Gårdsdriften har også grunnleggende betydning for mange av de sosiale og samfunnsmessige særtrekkene ved dette samfunnet (ibid.). Gårdsdriften er også fra gammelt av selve inntektsgrunnlaget for stat, kirke og private godseiere (Semmingsen, Monsen, Tschudi-Madsen, & Ustvedt, 1979, s. 69).

Gårdsdriften var tilpasset de naturlige forholdene, men de tok sikte på en kombinasjon av åker- og februk, blant annet for å skaffe gjødsel til åkerbruket (Semmingsen et al, 1979, s. 82). Tunet og husa på gården speiler disse ulike funksjonene som gården dekket. Hus og tun har utviklet seg i et samspill mellom natur- og kulturforhold (Tobiassen 1988). Bo- og byggeskikk gir oss et viktig innblikk i folks liv og virke. Byggeskikken blir formet av menneskene og naturen, men den endrer også livsformene.

Vi vet ikke helt sikkert når laftet slo gjennom som byggeteknikk, men den må ha endret hus og tunform sterkt da den so gjennom (Tobiassen 1988:2). Blant annet åpnet lafteteknikken for at det kunne bygges flere små hus, ofte ett hus per funksjon på en gård (Tobiassen 1988:1).

*Stall fra Heimtveiten* med vasspost av tre, som gav hesten, som den eneste på hele gården innlagt vann forteller mye om hvor viktig hesten var i dette samfunnet (With 2008). Hesten var svært viktig for arbeidet på gården, blant annet som trekkraft.

Konservatoren Midttun sier at på gårdene i Setesdal var det vanlig å ha gamle- og nyestog, loft, fjøs, løe, stall, talle og basstoge (1919, s. 143). Disse var organisert i tun, gjerne rekketun, som vi så i forrige underkapittel.

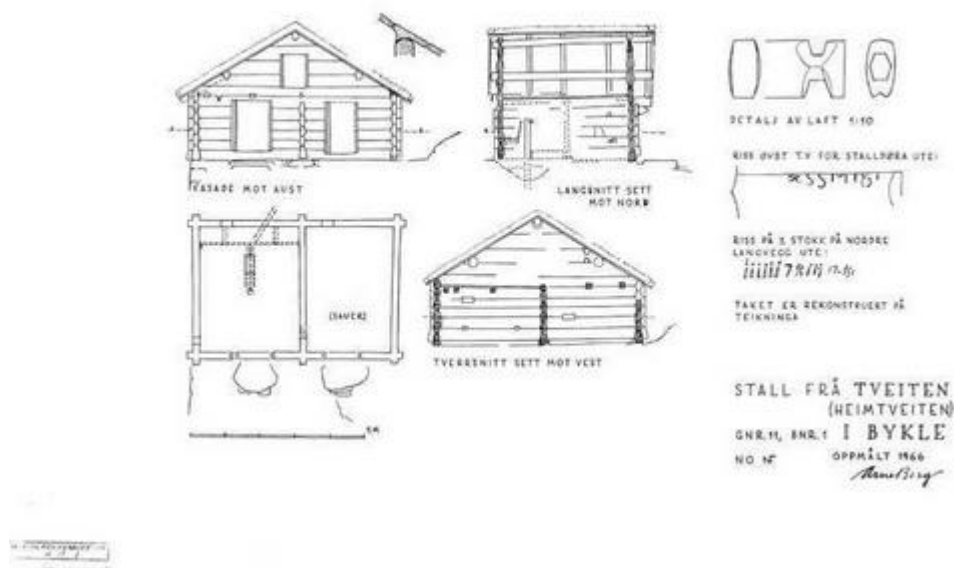
I 1860 betydte utskiftinga, eller storbyttet som de kalte det i Setesdalen. Gisle Midttun skriver: «Storbyttet samla eigedomane, men dei reiv sund dei gamle tuni; for etter kvart tok folket husi sine og flutte dei ut på eigedomane sine» (Midttun, 1919, s. 142). De tidligere



tunformene, som rekketunet er et eksempel på forsvinner. Når Norsk Folkemuseum har valgt å presentere Setesdalstunet som et gård med to bruk i et skjematisk riktig rekketun gir de et bilde av de gamle tunformene og livet før omleggingen av landbruket, som allerede ved opprettingen av Norsk Folkemuseum var i ferd med å forsvinne.

### 4.2.3 Håndverket og håndverkeren

Etnologen Anna Helene Tobiassen skriver at «[h]usets form er resultat av samspill mellom redskap, teknikk, materialer, og tradisjon i form av ideer om hvordan hus skal se ut og kunnskap om hvordan redskap og materialer skal brukes» (Tobiassen, 1988, s. 3)



Illustrasjon 3: NF.013 Stall fra Heimtveiten. Oppmålingstegning av Arne Berg. 1966.

Derfor er det nyttig å se kort på hva lafteteknikken går ut på. Et laftet hus, som *Stall fra Heimtveiten* er bygget av horisontale stokker som felles sammen i hjørnene. Denne sammenfellingen kalles laft, og de små stokkendene som stikker ut kalles laftehoder (Tobiassen, 1988, s. 9). Det er disse stukkene som er den bærende konstruksjonen i huset, og taket hviler på denne. På *Stall fra Heimtveiten* er det *nåmtro* slik at den øverste stokken er både vegg og tak. Det er flere ulike teknikker som brukes for de ulike prosessene som trengs for å bearbeide stukkene, lafte stallen og konstruere dører, trev og tak.

Håndverker Magnus Wammen ved Norsk Folkemuseum skriver på bloggen som dokumenterer og formidler arbeidet ved NF.013 Stall fra Heimtveiten om hvordan de bytter ut «nytømmeret fra 1850», altså de av stokkene som ikke var gjenbruk fra tidligere bygg. Med utgangspunkt i sporene på det opprinnelige tømmeret har de utviklet en metode som gir veldig like spor<sup>64</sup>. Først studerer håndverkerne de opprinnelige stokkene: «Overflaten på tømmeret er grovt og kraftig hugget, det er gjort kraftige hogg for å gjøre vei i vellinga. Stokkene er også forskjellige alt etter hvem som har hogd dem, kanskje guttungene som var med har hogd de fleste stokkene?» (ibid.) Det grove hugget kan tyde på det. Håndverkerne og førstekonservator Terje Planke fremhever ofte det rå, grove, upolerte, «fjortisaktige» arbeidet som preger det opprinnelige tømmeret, og som håndverkerne i dag skal gjenskape<sup>65</sup>.

Wammen skriver videre om mageteljingen av «nystokkene»:

*«Arbeidet begynner med å studere den gamle stokken som skal byttes, mål overføres til den nye, krok og sleng legges den veien vi vil ha. Vi snorslår med en sotsnor fra topp til bunn på eksakt mål. Deretter skærer vi stokken med en boløks (skogsøks) med omtrent en fots avstand fra skår til skår bortover stokken. Vi skærer en tomme utenfor våre oppslåtte streker for å få passelig mage på midten. Derpå hugger vi veden mellom slårene bort med den samme øksen. Ord for dette er å skulphogge eller laskhogge. Vi sitter igjen med en veldig grov, svakt buet flate. Begge operasjoner blir gjort med stokken passelig på skrå så en kan stå på baksiden av stokken å skåre og skulphogge. Derpå settes stokken i lodd, og vi hogger selve mageformen med bila. Vi står nå med et bein på hver side av stokken og hogger på skrå ned og bakover. Vi må strebe etter å hogge like hardt og grovt som de gamle. Vi hogger ned til margen, og så snur stokken rundt med en stokkvender og telgjer siste halvside ned til margen»<sup>66</sup>.*

Kulturhistorikeren Jan Bojer Godal kombinerer den vitenskapelige materialforståelsen med håndverksboren kunnskap når han har undersøkt gamle hus (Godal, 1996, s. 5). Han påpeker at kvalitetsvurderingene i håndverket er gjort gjennom handling, ikke gjennom ord (Godal, 1996, s.11). Godal viser bekymring for hvordan kunnskapen om de innebygde egenskapene i husa forsvinner når de ikke lenger lages på samme måte (ibid.). Derfor er det å dokumentere og gjøre handlingene skriftlige, slik bloggen om Heimtveiten kan stå som eksempel på, viktig for å ivareta den immaterielle kulturarven.

---

<sup>64</sup> <http://heimtveiten.blogspot.no/> (sett 24.5.2014).

<sup>65</sup> Samtaler med Terje Planke, Magnus Wammen og Henning Jensen, Feltdagbok I-III.

<sup>66</sup> <http://heimtveiten.blogspot.no/> (sett 24.5.2014).

Wammens tekst illustrerer godt samspillet mellom den akademiske vitenskapen og den praktiske kunnskapen. Han understreker hva de ulike teknikkene heter, etter tradisjonen, hva han og andre håndverkere helt praktisk gjør og hvordan de bruker de gamle stukkene og sporene i dem til å forme de nye. Denne skriftlige dokumentasjonen er også en måte å ivareta den immaterielle kulturarven på, sammen med at håndverket utøves og også dokumenteres med video- og bildemateriale.

Håndverkeren og forskeren Gunnar Almevik skriver om det samme i sin avhandling *Byggnaden som kunnskapskälla* (2012). Han åpner avhandlingen med å minne oss på at svaret på historikernes spørsmål ikke bare er å finne i arkivene, men i landskapet og objektene. Kulturminnevernet skal ikke nøye seg med å være illustrasjoner på andres forskning, men kan selv bidra med innsikt og kunnskap (Almevik, 2012, s. 15). Almevik ser på hvordan bygningen selv er en kunnskapskilde. Han viser at det ofte i kulturminnevernets offisielle dokumenter står at «byggnaden berättar», men han oppdager raskt at bygningen er en stum kilde (Almevik, 2012, s. 24; Planke, 2012, s. 92). *Stall fra Heimtveiten* forteller ikke sin egen historie. Almevik vil heller kalle den et arkiv som inneholder spor og ledetråder til kunnskap om konstruksjonen og tiden etter (Almevik, 2012, s. 24). Etnolog og førstekonservator Terje Planke ved Norsk Folkemuseum ser på samme type problemstilling i *Bygningens mønster* (2008). Han tar utgangspunkt i *Rolstadloftet* og det han ser på som et mislykket bevaringsprosjekt til tross for at det er lagt stor vekt på håndverkets autentisitet (Planke, 2008, s. 101-103). Problemet, mener Planke, er at Riksantikvaren og de andre aktørene ikke så bygningens mønster (ibid.). Han kritiserer et reperasjonsfokustert bygningsvern som ikke ser helheten i den bygningen de arbeider med. Begrepet *bygningens mønster* er en reaksjon på fokuset på fragmenter, overflatiske detaljer og estetikk, og et ønske om større vekt på formens helhet og kontekst (Planke, 2008, s. 103). *Stall fra Heimtveiten* utgjør en helhet. De ulike valgene i bygningen er ikke enkeltvalg som skaper en estetisk overflate, men en helhet som gir bæreevne, form og utseende. Rekonstruksjonen av stallen gir innsikt i håndverksprosessene, men også i hva som har ført til at det er gjort som det er gjort og ser ut som det gjør. Det praktiske arbeidet gir en annen innsikt enn det teoretiske utgangspunktet. Her er Planke og Almevik helt på linje. Planke argumenterer for at Middelalderprosjektet i regi av Riksantikvaren ikke har forstått selve bygningen, bare formen når de har restaurert Rolstadloftet (2008, s. 104). Begge argumenterer også for at håndverkernes kompetanse er et viktig bidrag til kunnskapen om bygninger og bygningenes historie (Almevik 2012; Planke 2008).

Terje Planke er i dag leder for prosjektet som rekonstruerer *Stall fra Heimtveiten* og har bidratt både i forskning, utprøving, som sparringspartner med håndverkerne og utforming av utstilling og tekster knyttet til stallen<sup>67</sup>. Derfor er hans utgangspunkt om *bygningens mønster* sentralt for å forstå de valgene som er tatt ved rekonstruksjonen av stallen. Det er ikke bare for å erstatte ødelagt tømmer, men for å få innsikt i bygningen at Terje Planke og resten av Bygningsantikvarisk avdeling gjennomfører rekonstruksjonen på den måten de gjør. De bruker bygningen som kunnskapskilde og bygger kunnskap om bygningens mønster.

Bygningsvernleder på Sverresborg folkemuseum, Thor-Aage Heiberg, har undersøkt skottbenkene på Skårvoll (Heiberg, 2013, s. 34). Han presenterer sin metode for å undersøke benkene på Skårvoll<sup>68</sup>. Han har målt opp benkene nøye, skissert og fotografert dem (s. 35). Han har sett på benkens bestanddeler, deretter gått inn på langbord, bein, fotplate og skruer (s. 36-39). Utfra dette gjør han seg opp tanker om bruks- og virkemåten (s. 39-43). Etter å ha fått innsikt og tenkt ut spørsmål utfra benken selv så ser han på tilhørighet og bruk (s. 44). Her ser han på om benken kan ha hatt tilknytning til byggingen av Støren kirke. Snekkermester Thor-Aage Heiberg har utfra hele denne undersøkelsen fått innsikt i en god kilde til å forstå 1800-tallssnekkerens arbeidsmetodikk og prosess (s. 50). Dette er et eksempel på at flere bruker bygningen som kilde til kunnskap, og at man ved å gjøre dette kan åpne opp nye perspektiver og samtidig har større grunnlag til å ta vare på objektet som en helhet.

*«På prosjektet Heimtveiten har vi hatt en unik mulighet til å gå i dybden og studere verktøyspor. Dette er veldig interessant og sporene som de ulike verktøyene setter igjen i stokkene forteller oss veldig mye. Vi har måttet spørre oss hvilke verktøy de hadde til rådighet både på 1600-tallet og rundt 1850. Hvor mange økser benyttet de seg av og hvilke typer var det? Har de brukt sag? Høvel eller pjal? Hvordan har de bearbeidet stokkene? Hvordan var huggeteknikk, arbeidsmetode og arbeidsstilling? Alt dette kommer man nærere et svar på når man går i dybden og finner spor»* (Jensen 2013, s. 10).

Dette skriver tømrer Henning Jensen ved Norsk Folkemuseum. Håndverkerne ved museet, sammen med innhentet ekspertise på sporleting og smiing, har lett etter spor på de gamle stokkene (Jensen, 2013, s. 11). Jeg har også vært med på å legge på transparente ark og tegne opp huggemerkene på ny stokk og se om det stemmer med de gamle stokkene<sup>69</sup>. En annen metode, som jeg fikk prøvd ut under feltarbeidet, var å ta silikonavstøpninger av sporene, slik

---

<sup>67</sup> Feltdagbok I-IV. Samtaler med Terje Planke.

<sup>68</sup> De to skottbenkene er merket S.K.Å 652 A (den korteste) og S.K.Å. 652 B (den lengste).

<sup>69</sup> Feltdagbok I, s. 27.

at vi får et negativ av sporene, for så å gjøre gipsavstøpninger<sup>70</sup>. Henning Jensen og de andre på Bygningsantikvarisk avdeling brukte disse sporene til å finne frem verktøyet som kan benyttes for å erstatte det ødelagte tømmeret med nytt (Jensen, 2013, s. 11). Det var to parallelle prosesser gående for å finne verktøy: 1) Å finne frem økser fra Setesdal på Norsk Folkemuseums verktøymagasin som kunne passe til sporene og gjøre nøyaktige oppmålinger av dem og 2) å finne økser på Setesdalsmuseet som kunne fylle de samme kriteriene (Jensen, 2013, s. 11). Begge leteprosessene gav gode funn, men mest spennende var nok funnet på Setesdalsmuseet av en stor tung bile med bred egg, som var merket med initialene AHST og årstallet 1844 (ibid.). AHST står for Aanund Halvardsson Tveiten, som skal ha vært med på å bygge stallen (ibid.). Familiesagaen sier han var en svært dyktig smed, så dyktig at han en gang veddet gården sin på at ingen kunne dirke opp en lås han hadde smidd, og han beholdt gården (With 2008). Øksa ble lånt med til Norsk Folkemuseum for å sjekke om huggesporene stemmer. Henning Jensen skriver: «Det viste seg å stemme perfekt. I hånden holdt vi altså en av øksene som stallen hadde blitt bygget med i 1850. Det er ganske unikt og gir jo bare en fantastisk følelse.» Her ser vi at museenes objektsamlinger også kan gi oss stor kunnskap om bygningen. Gjennom at verktøy er tatt vare på og dokumentert kan vi få viktig kunnskap som er med på å ta vare på bygningens mønster. For arbeidet med stallen er bila fra Heimtveiten rekonstruert av smeden Øystein Myhre, som har spesialisert seg på slikt (Jensen, 2013, s. 12-13). Myhre har også kopiert tre andre økser og to pjåler. Dette er verktøyet som håndverkerne ser at stemmer mest overens med de sporene det opprinnelige verktøyet har etterlatt seg (Jensen, 2013, s. 12).

Bygningen formidler innsikt til håndverkerne, og dermed til publikum på flere måter. En kilde til slik kunnskap er mosen. Fagkonsulent for bygningsvern ved Setesdalsmuseet og restaureringshåndverker, Anders Dalsegg, har studert stallen og moserestene på det gamle tømmeret<sup>71</sup>. Dalsegg ser at det ikke er brukt etasjemose, slik det tradisjonelt har vært til isolering mellom stokker i Norge (ibid.). Det er derimot brukt torvmose, som naturlig vokser i myrer, siden etasjemose ikke vokser i Setesdalen (ibid.). Men det er en utfordring med torvmosen; den trekker lettere til seg vann, og Dalseg sier at de ofte finner råteskader mellom stakkene på gamle hus i Setesdal som med stor sannsynlighet kan skyldes at det er brukt torvmose. Det kan vi også se på vår stall (ibid.). Dette er et eksempel på hvordan

---

<sup>70</sup> Feltdagbok I, s. 41.

<sup>71</sup> <http://heimtveiten.blogspot.no/> (sett 24.5.2014).

håndverkskunnskap, tradisjonsoverføring og kunnskap om natur- og kulturforhold der stallen har gjort gir nyttig innsikt om hvorfor stallen er som den er.

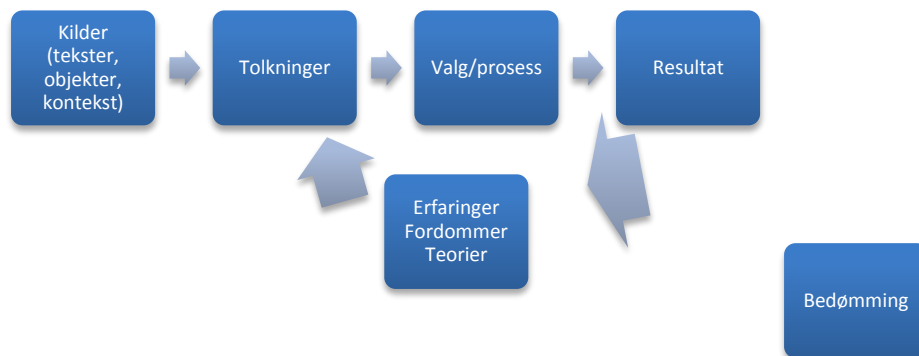
Ved oppføringen av NF.013 Stall fra Heimtveiten ligger det som forutsetning at bygningen skal rekonstrueres med de materialer, verktøy og metoder som ble brukt da stallen ble bygd. Dette gjør at håndverkeren ikke bare blir en utfører av et bygningsantikvarisk oppdrag definert av en akademiker, men gjennom sine valg og handlinger både utforsker tidligere tiders materialer, verktøy og metoder og blir et forskningsobjekt for kulturhistorikere og museologer. Vi har sett at gjennom seminarer, det daglige håndverksarbeidet og samtaler med hverandre og ulike fagfolk på og utenfor museet bygger håndverkerne kompetanse. Dette blir grunnlaget for de konkrete valgene de tar ved oppføringen av stallen. Håndverkernes erfaring i dag blir en viktig metode i tolkningen av kilden (bygningen) som skaper ny forståelse for og innsikt i bygningen og fortiden. Dette gjør håndverkeren til både forsker og forskningsobjekt. Håndverkerne beskriver selv dette arbeidet med praktiske eksempler og selvforståelse som ”Vi vet ikke nøyaktig hvordan hver stokk er hogd, men vi ser sporene. Sporene danner et mønster vi kan gjenskape, det kan du kalle oppdraget vårt.<sup>72</sup>” Gjennom å finne mønstrene og veien til mønstrene (gjen)oppdager håndverkeren praksis og gir ny kunnskap om bygning og fortidens arbeid. Samme håndverker sier videre ”Gjennom å gjøre dette får vi en kunnskap vi ikke hadde. Vi vet hvordan bygget ser ut, men ikke hvordan det ble sånn. Det finner vi ut gjennom å snakke om det, lese om det , gjøre det.<sup>73</sup>” I en diskusjon der jeg spurte om hvorvidt de kunne vite helt sikkert at spretteteljing var metoden for en av stukkene svarer en håndverker ”Vi vet det ikke, men sporene blir riktige. Teknikken er rekonstruert. Det er så likt som vi får det. Valget er begrunnet<sup>74</sup>”. Her er en analytisk tilnærming der man har kilder og bruker kildene for å finne riktig praksis, også der kildematerialet er svært svakt. Vi kan si at håndverkerens kunnskapsprosess foregår i en sirkulær prosess med flere bestanddeler. Den kan oppsummeres omtrent slik:

---

<sup>72</sup> Feltdagbok II, s. 30.

<sup>73</sup> Feltdagbok II, s. 33.

<sup>74</sup> Feltdagbok I, s. 68.



Modell 1: Håndverkernes kunnskapsprosess.

Denne viser at ytre kilder og tolkninger av disse er med på å legge grunnlaget for de prosessene som gjøres og dermed også resultatet. Dette gir håndverkerne et sett erfaringer, fordommer og teorier som igjen påvirker senere tolkninger når de leter etter bygningens mønster. Det foregår en kontinuerlig bedømming fra andre enn håndverkeren, blant annet konservator og bevaringsmyndigheter.

## 4.3 Autentisitet

Autentisitet er bygningsantikvarens kjernebegrep (Christensen, 2011, s. 210). Hva er det som gjør en bygning autentisk og hvordan skal dette bevares, eventuelt styrkes, når den rekonstrueres? «Ordet autentisk innebærer at noe er ekte, opprinnelig eller pålitelig (ibid.).

Riksantikvaren skriver om to typer autentisitet i sine prinsipper for istandsetting og vedlikehold: 1) Materiell autentisitet (bevare mest mulig originalt materiale) og 2) Prosesuell autentisitet (bruk av nye materialer med original materialkvalitet og opprinnelige håndverksteknikker)<sup>75</sup>. Autentisitet blir ofte forstått og brukt som et objektivt begrep (Planke, 2008, s. 119). Førstekonservator og etnolog Terje Planke motsetter seg dette:

*«Autentisitet er snarere et relasjonelt begrep som forhandler tilstanden til et objekt gjennom tid. En spunnet sperre er ikke lenger en autentisk sperre, men bare et autentisk*

<sup>75</sup> [http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Tema/Bygninger/Istandsetting\\_og\\_vedlikehold/](http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Tema/Bygninger/Istandsetting_og_vedlikehold/) (sett 30.5.2014).

*fragment som har mistet sin funksjon. Slik er det også for en gjenstand med nedbrutt materialstruktur. Autentisitet kan aldri omhandle selve objektet i seg, men bare tilkjennegi graden av kontinuitet ved ulike trekk ved gjenstanden. Den materielle autentisiteten til et fragment har ingen selvsagt forrang i bygningen framfor en funksjonell sammenheng eller det å reetablere en autentisk form. Snarere tvert imot. Ser vi radikalt på det, kan ikke fragmentet få stå i veien for de funksjonelle sammenhengene som må være integrert i delen. Innføring av bindestreksautentisiteter som materiell autentisitet eller prosessuell autentisitet endrer ikke ved dette forholdet. Det er først når en behandler autentisitet som et forhandlende begrep, og ikke et objektivt klaisfiseringsverktøy, vi kan komme videre i dialogen (Planke, 2008, ss. 119-120).*

Etnolog Ragnar Pedersen understreker også det relasjonelle og dynamiske i begrepet når han understreker at tolkningen av en historisk levning ikke er gjort en gang for alle:

*«Verken valg av undersøkelsesperspektiv, rekonstruksjoner av den historiske konteksten eller meningstolkninger er gitt en gang for alle (...) Et sentralt metodisk krav i dagens historiefag er at den enkelte forskers kildegrunnlag må kunne etterprøves og kontrolleres av andre» (Pedersen, 2000, s. 28).*

Ved rekonstruksjonen av NF.013 Stall fra Heimtveiten har de valgt å bevare det tømmeret som er godt nok og ellers erstatte det ødelagte virket med nytt tømmer og rekonstruerte teknikker. Dette kaller museet selv “bondens metode» (Planke, 2013, ss. 6-7). Begrepet “bondens metode” reflekterer i seg selv søket etter det autentiske. Bonden, som representant for det førindustrielle samfunnet, står for de skikker og verdier som stallen er med på å representere i utstillingen. Museet har valgt dette som utgangspunkt for hva museet skal legge vekt på som autentisk. Det er ikke utseendet eller samlet alder på trevirket, men ideen og handlingen bak stallen som representerer det *autentiske* som er vektlagt i dette prosjektet.

Rekonstruksjonen av *Stall fra Heimtveiten* går inn i denne måten å tenke autentisitet på. Her beholdes enkelte bygningsdeler i bygningen, og noen på magasin, dersom de enten er med på å utgjøre en helhet i bygningen eller er et viktig tolkningsgrunnlag for å forstå bygningen. Alle delene måles opp, vurderes og dokumenteres. Ved *Stall fra Heimtveiten* blir disse valgene svært synlige ved at både gammelt og nytt virke vil være synlig i den rekonstruerte stallen. Da blir samspillet mellom nytt og gammelt synlig i en autentisk form, som gir bygningen ny mening. Det ivaretar både Plankes mål om å ta vare på bygningen i en funksjonell sammenheng og Pedersens mål om å ta vare på kildematerialet.

Terje Planke skriver om prosjektet *Stall fra Heimtveiten* og at de etablerer autentiske strukturer og forsøker å gjenskape de opprinnelige forskningsprosessene:



«På denne måten kan vi si at bygningen er mer autentisk når den er reparert med hele stokker, enn om den var sammenlappet av mange fragmenter. Svaret peker dermed tilbake på oss, våre prinsipper og perspektiver» (Planke, 2013, s.7).

Her opererer Planke med et autentisitetsbegrep som legger vekt på å ivareta bygningens form og funksjon. Han bruker også begrepet som et ærlighetsbegrep overfor publikum, historien og bygningen, når han understreker at den peker tilbake på oss, prinsippene våre og perspektivene våre.

Bygningshistoriker Lars Roede drøfter hvordan endringene i meningsinnholdet i autentisitetsbegrepet for bygningsvernet har påvirket museene (2010, s. 167). Han viser hvordan autentisitet først ble et nøkkelbegrep for moderne kulturminnevern rundt 1990 (Roede, 2010, s. 173). Begrepet er brukt om bygninger, som er lite endret utenom av alder og folks bruk. Men Roede argumenterer for at «opprinnelig tilstand» er et lite presist begrep da endringer gjort i bygningens egen kontekst også kan tilskrives autentisitet (ibid.). Han viser også hvordan *materiell autentisitet* har vært det rådende perspektivet på museer (Roede, 2010, s. 174). Graden av autentisitet har vært sett på som summen av enkeltdelenes verdi (ibid.). Overført til *Stall fra Heimtveiten* ville det betydd at så store deler som mulig av den opprinnelige bygningen skulle blitt brukt i bygningen og innspunsing av friskt virke. Den prosessuelle autentisiteten gir større rom for materiell fornyelse, men skjerper kravet til materialkvalitet og utførelse (Roede, 2010, s. 175). Dette perspektivet minner mer om perspektivet ved *Stall fra Heimtveiten* der en heller skifter ut hele deler av stokken, men tar vare på det tradisjonelle håndverket.

Vi har sett hvordan bygningsvernet leter etter det autentiske. Nå skal vi se på forholdet til publikum gjennom formidlingen. «Ved å vektlegge formidlingsoppgavene framfor bevaringsoppgavene, kan en frigjøre seg fra kravet om historisk rekonstruksjon og realisme og åpne for andre, kanskje overraskende grep,» skriver Norsk folkemuseum i sin veileder til friluftsmuseet. Sitatet er hentet fra et kapittel som presenterer prinsippene bak forvaltning og formidling av bygningene og interiørene i Friluftsmuseet. Her setter Norsk folkemuseum bevaringsoppgavene opp mot formidlingsoppgavene. De ser en motsetning mellom bevaring av den *autentiske* bygningen og å «[...] formidle kunnskap om fortiden, gi innsikt i historisk sammenheng og forståelse for at nåtiden er grunnleggende forskjellig fra nåtiden» (Mork, 2010, s. 10).

Det viser seg at publikum ikke ser denne motsetningen i samme grad: I publikumsundersøkelsen ser vi at et svært klart flertall av de som sier noe om stallen eller stiller spørsmål om den bruker begreper som “ekte”, “som i gamle dager”, “slik de gjorde det før”, “vanlig i Setesdalen”, “tradisjonelt” og “slik det ble gjort”. Det er 904 ulike enkeltpersoner som er observert med ett eller flere utsagn om stallen. Ordene «ekte» og «tradisjonelt» er mest brukt. Hele 598 bruker ett av disse to begrepene. Uttrykk som “som i gamle dager”, “slik de gjorde det før”, “vanlig i Setesdalen” og “slik det ble gjort” er også gjentatt flere ganger. Hele 800 av 904 bruker noen av disse eller andre uttrykk knyttet til autentisitet<sup>76</sup>. Publikum snakker om og spør om stallen og oppføringen av den er *ekte* eller *autentisk*. Mange uttrykker at de er imponerte over nettopp det autentiske. Da trekker de frem at stallens alder, bruken av øks, lafting, det harde kroppsarbeidet og at den er fra Setesdalen gjør dem imponerte. Dette svarer de på spørsmål om hvordan de oppfatter stallen. Mange kommenterer taket som er ført opp under rekonstruksjonen og spør om eller kommenterer at det burde fjernes eller endres når stallen står ferdig, “sånn at det ser mer ekte ut”<sup>77</sup>.

Publikums autentisitetsbegrep ser ut til å være mer knyttet opp til det visuelle enn museets eget begrep. Samtidig blir håndverkerne og deres arbeid oppfattet som “ekte”, “tradisjonelt” og “autentisk”<sup>78</sup>. Bruken av tradisjonelt og ekte verktøy og teknikker blir sett på som “interessant”, “selvsagt” og “viktig”. Samtidig ser det ikke ut til at publikum syns at håndverkerne gjør et mer autentisk arbeid enn håndverksformidlerne i kostyme. Spørsmålene er av samme vanskelighetsgrad, og flere kommenterer det “ekte” og “tradisjonelle” når håndverksformidlerne er i utstillingen enn når det er håndverkeren alene. Det kan også her se ut til at det visuelle uttrykket, kostymet, er med på å gi troverdighet til håndverksformidlingen som *autentisk*. 61 % flere av de som sier noe, kommenterer selve håndverksarbeidet når håndverkstunvert i tidsriktig kostyme er tilstede<sup>79</sup>.

Motsetningen mellom museets og publikums oppfatning av det autentiske skaper en utfordring i formidlingen. Deler av håndverksarbeidet oppfattes av publikum som anleggsarbeid og «støy» i det ellers autentiske friluftsmuseet. Flere i publikum, særlig når det er liten annen formidlingsaktivitet, uttrykker at ordinært håndverksarbeid er at «museet

---

<sup>76</sup> Perm I-VIII.

<sup>77</sup> Under rekonstruksjonen har det vært et stilas med plasttak over oppføringsstedet for stallen.

<sup>78</sup> Disse tre begrepene går særlig igjen i samtaler mellom håndverker/ håndverksformidler og publikum. Perm I-VIII.

<sup>79</sup> Perm I-VIII. Opptelling av hva publikum har sagt når det er håndverker eller håndverkstunvert tilstede.

vedlikeholder», «de lager noe nytt» eller «de gjør jobben sin». Samtidig er nettopp dette håndverksarbeidet noe av det mest sentrale museet gjør for å være autentiske. Håndverkerens tilstedeværelse i friluftsmuseet er med på å synliggjøre at håndverket som ligger bak bygningene er autentisk, samtidig som den samme tilstedeværelsen avslører illusjonen om at alt er uforandret fra «gamle dager». Formidlingen av NF.013 Stall fra Heimtveiten er et innblikk bak kulissene på et museum. Det å vise frem de råtne stukkene som er lagret i over 50 år etter innsamling og hvordan museet rekonstruerer vraket er å gi publikum innblikk i museets arbeid, og hva museet selv vektlegger som *autentisk*.

Friluftsmuseet er i seg selv et lite autentisk førindustrielt samfunn. Bygningene er flyttet fra landskapet, eiendommen og menneskene de har vært knyttet til. Svært få av bygningene har den funksjonen de har vært bygget for. Stall fra Heimtveiten er ingen stall for dyr og drenger i dag. Tunene er stiliserte og pedagogiske og du kan gå fra samiske bosettinger via Setesdal til Numedal på fire minutter. Likevel oppfatter publikum museet som *autentisk*. Mye er knyttet til bygningene i seg selv, deres historie og alder<sup>80</sup>. En annen viktig faktor er at publikum er klar over at de er på Norsk Folkemuseum og kan ha høy tillitt til museet de har besøkt. Museene har en autoritet som de overfører til utstillingen. Museets formidling virker sann, troverdig, ekte og autentisk.

Spenningen mellom publikums autentisitet knyttet til det de kan se, og museets autentisitet knyttet til hva museet gjør skaper en utfordring i skjæringspunktet mellom formidling og forvaltning. Kostymene til håndverksformidlerne, som ikke var særskilt tilpasset Setesdalen eller 1850-tallet», var med på å styrke troverdigheten til bygningen for publikum samtidig som det å bruke dagligdags arbeidstøy kan sies å være mer i tråd med «bondens metode». Førstekonservator Terje Planke ved Norsk Folkemuseum sier: «Alt museet driver med er løgn. Vi kan ikke presentere noe slik det har vært. Vår oppgave som museum er å lyve troverdig»<sup>81</sup>. Det kan være mange måter å lyve troverdig på. Både forvaltningen og formidlingen vil oppfattes som autentisk selv om det gjøres ulike valg.

Lars Roede viser til den samme motsetningen, og foreslår et begrep han kaller *visuell autentisitet* (Roede, 2010, s. 176). Også kulturhistoriker Arne Lie Christensen benytter dette begrepet (Christensen, 2011, s. 212). Det viktigste er at bygningen bevarer utseendet, selv om

---

<sup>80</sup> Dette går igjen når publikum snakker om Heimtveiten, men også om andre deler av Friluftsmuseet.

<sup>81</sup> Feltdagbok III, s. 51.

det dreier seg om en kopi (ibid.). Christensen viser til at dette lå bak de fleste restaureringer på 1800-tallet, men at det også brukes i dag. Han bruker Wessels gate 15 ved Norsk Folkemuseum som eksempel (ibid.). Museet har selvsagt som oppgave å bevare bygningene, men skal også skape en utstilling som skal formidle ideer, kunnskap og innsikt til bygningene (Roede, 2010, s. 176). Dette krever ikke at bygningene i seg selv er autentiske, bare at de er *autentiske nok* til at de fyller sin pedagogiske funksjon i museet. Dette var tilfellet ved Wessels gate 15 der overflatene ble gjenskapt slik de hadde vært mens bygget for øvrig ble bygget opp i ny murstein og moderne betong (Christensen 2011, s. 2103).

Publikums utsagn og handlinger i utstillingen ved *Stall fra Heimtveiten* viser at rekonstruksjonsarbeidet kan gjøres som en del av formidlingen, og at nettopp den prosessuelle autentisiteten, i tillegg til at det *ser* ekte ut, er med på å gjøre museumsbesøket mer *autentisk*.

## 4.4 Et kulturelt reorienteringsprosjekt?

I 1992 gjennomførte sosialantropologen Halvard Vike et feltarbeid på Hardanger Fartøyvernssenter der han observerte de ansatte og andre aktører ved senteret for å se på fartøyvernssenteret som en prosess i samtiden (Vike, 1993). Dette antropologiske studiet tett på fartøyvernssenteret for å finne en mening i samtidskulturen kan likne mye på min studie av *Stall fra Heimtveiten*. Samtidig er det en del forskjeller. Mens publikum utgjør tyngden i mitt materiale, er de ansatte tyngden i Vikes materiale. Jeg bruker kvantitative data og ser på endringer av publikums atferd etter utforming av utstillingen. Vikes innsamling er utelukkende basert på deltakende observasjon og intervjuer. Han undersøker primært hva samtidskultur er og hvordan fartøyvernssenteret kan beskrives i denne sammenhengen. Jeg undersøker primært hva museumsarbeid er og hvordan *Stall fra Heimtveiten* utgjør en del av den helheten museumsarbeidet er. Til tross for forskjellene er det sammenlikningsgrunnlag nok til å drøfte *Stall fra Heimtveiten* utfra de funnene Vike gjorde i sitt arbeid.

Hardanger Fartøyvernssenter hadde på tidspunktet Vike gjorde sitt feltarbeid en arbeidsstyrke bestående av 35, båtbyggere, lærlinger, elver og administrativt personale (Vike, 1993, s. 16). Visjonen til senteret består i å drive ungdomsarbeid, restaurere gamle båter og drive aktiv kulturformidling i et levende museum (Vike, 1993, s. 8). På tidspunktet undersøkelsen gjøres på uttaler daglig leder Torbørn Kaarbø at «vi er inne i en prosess» der Fartøyvernssenteret er noe uferdig som er på veg til å finne en form (s. 8). Denne måten å arbeide med

byggningsvern, formidling i Friluftsmuseet og immateriell kulturarv er også «en prosess» ved Norsk Folkemuseum. Førstekonservator Terje Planke sier:

*«Dette er et eksperiment. Vi prøver ut hva det betyr for museet å forvalte og formidle immateriell kulturarv som en integrert del av all vår virksomhet. Det er viktig at vi i Bygningsantikvarisk avdeling er synlig i museet og dette arbeidet er med på å synliggjøre det kulturarbeidet håndverkerne står for»<sup>82</sup>.*

#### 4.4.1 Prosjektets ideologi og utøvernes motivasjon

*«Det å få lov til å bruke kroppen og hodet til å føre videre viktig kunnskap om tømmer, husbygging og det samfunnet vi alle er en del av, og som var noe annet før, er en slags bonus ved jobben. Det er jo tilfredsstillende å bidra til at stallen blir tilgjengelig for flere og at håndverket 15- og 17-åringen gjorde i 1850 faktisk bæres videre. Det er kult,»<sup>83</sup>*

sier håndverker Henning Jensen på Norsk Folkemuseum.

*«Å bygge båter, det er veldig kreativt og stimulerende. Jeg synes det er noe utrolig positivt. En båt er jo et transportmiddel, men det er så mye mer enn det. (...) Og det er jo en del av det som driver en når en bygger båt; man tenker over de positive opplevelser folk skal ha når båten er ferdig: linjene, fargene. Den er et monument over en million tanker,»*

sier båtbygger Klaus Rasmussen ved Hardanger Fartøyvernssenter (Vike, 1993, s. 24).

Disse to håndverkerne illustrerer ett av de viktigste fellestrekkene mellom Fartøyvernssenterets virksomhet og rekonstruksjonen av *Stall fra Heimtveiten*: De er preget av idealistiske håndverkere som gir uttrykk for at de er med på noe som er større enn det arbeidet de gjør der og da. Både Fartøyvernssenteret og Folkemuseet ser på seg selv som videreformidlere av en tradisjon, håndverket (Planke 2013, Vike 1993). Samtidig er det en tydelig ulikhet i motivasjonen og identiteten til håndverkerne i de to prosjektene. Alle har et bånd til fortiden gjennom at de er svært bevisste de tradisjonene de står i, arbeider med og ser på som misjon å føre videre. Men på Norsk Folkemuseum uttrykker både Henning Jensen, håndverker Magnus Wammen og håndverkstunvertene Sebastian Namork og Mikael Lövgren en tydelig knytning til historien og fortiden som ideologisk driver for arbeidet de gjør der og da<sup>84</sup>. De står ikke bare i tradisjonen og viderefører den. De opererer i et slags oppdragsforhold med fortiden.

---

<sup>82</sup> Feltdagbok I, 16. mars. Samtale med Terje Planke.

<sup>83</sup> Samtale med Henning Jensen, 8. september 2014. Feltdagbok III. S. 61.

<sup>84</sup> Feltdagbok I-III, samtaler med håndverkerne og håndverkstunvertene.

Håndverkstunvert Sebastian Namork sier det sånn:

*«Å lafte er givende. Det er konkret. Og det er viktig. Oppdraget er å videreføre Heimtveiten slik gutta som bygde stallen gjorde det. Ikke med å fylle den med hester og sauer, men gjennom å ta håndverket deres på alvor»<sup>85</sup>.*

Det alle disse tre håndverkerne har til felles er en entusiasme over å skape noe, videreføre en tradisjon og å være en del av et fellesskap som gjør dette. På Norsk Folkemuseum ser det ut til at fellesskapet særlig er knyttet til å videreformidle de historiene objektet står for på den måten håndverkerne kan gjøre det. Norsk Folkemuseum er en større og mer sammensatt formidlingsinstitusjon enn Hardanger Fartøyvernssenter. Det er mulig at det mangfoldige miljøet på Norsk Folkemuseum gir større grunn til å begrunne sitt eget arbeid i en større idé om fortid, objekt og historie enn «bare» håndverket i seg selv.

Hardanger fartøyvernssenter springer ut fra et ønske å skrive historien “nedenfra” (Vike, 1993, s. 8). Denne ideologien preger også håndverksarbeidet ved *Stall fra Heimtveiten*. Vi så i drøftingen av håndverk og autentisitet som grunnlag for hvordan museet forvalter *Stall fra Heimtveiten* at det er bygningen selv og håndverksprosessene, ikke de ytre faktorene, som danner grunnlaget for museets arbeid med stallen.

Vike mener å se at fartøyvernssenteret ikke bare er en “annerledes bedrift”, men et sosialt eksperiment, der en stor del av de ansattes motivasjon er eksperimentet selv (1993, s. 11). Organisasjonsviterne Beate Elstad og Daonatella De Paoli mener denne integrasjonen av selvidentitet i organisasjonens kunstneriske eller kulturpolitiske arbeid er et kjennetegn ved kunst- og kulturorganisasjoner (Elstad & De Paoli, 2008, s. 87). Hvordan håndverkerne og andre på prosjektet *Stall fra Heimtveiten* omtaler sin egen deltakelse i prosjektet, som blant annet Hening Jensens beskrivelse av hvordan han bruker sin kropp til å videreføre håndverket fra 1850-tallet, viser at dette ikke er et unikt trekk ved Fartøyvernssenteret, men kanskje heller et fellestrekk for prosjekter der tradisjonshåndverket møter kulturformidlingen.

#### **4.4.2 Håndverkeren skal bli håndverkeren som var**

Det er mange syn på hva håndverk er. To utgangspunkt for et ideal kan vi finne i Universitetet i Oslos ordbøker. Bokmålsordboka forteller at håndverk kan være 1) produksjonsform som krever mye arbeid med hendene, og der yrkesutøveren har faglig utdanning og praktisk

---

<sup>85</sup> Samtale med Sebastian Namork, 2. september 2014. Feltdagbok III. S. 57-58.

yrkeserfaring eller 2) resultatet, produktet av en håndverks arbeid, formelle, oppøvde ferdigheter<sup>86</sup>. Her er den formelle kompetansen vektlagt. Nynorskordboka opererer med et mer folkelig håndverksbegrep:

*«1 produksjonsform som i hovudsaka byggjer på handarbeid med hjelp av ymse verkty og reiskapar (no òg med hjelp av ymse maskinar og mekaniske hjelpemiddel) og personlig skjøn gjennom opplæring og øving handverk og industri er viktige næringsgreiner*

*2 fag, yrke innan handverk lære eit handverk òg i vidare tyding revyen er eit godt døme på at NN kan handverket sitt»<sup>87</sup>.*

Her er den personlige oppøvingen og det personlige skjønnnet vektlagt. Dette ligger nærmest det synet på håndverket som er mest tilstede på både Hardanger Fartøyvernssenter og Stall fra Heimtveiten. Dette er et folkelig, dynamisk håndverksbegrep som ikke krever formell kompetanse, men læring gjennom tradisjonen.

Begge steder dyrkes et ideelt håndverkssyn, der man ser på arbeidet sitt som tro mot tradisjonen, og som en videreføring av håndverket inn i nåtid og fremtid. Halvard Vike påpeker at restaureringsarbeidet ikke er bygget på Riksantikvarens mål, men på båtbyggerens egen erfaring, og at deres ekthet må sidestilles eller ha forrang til Riksantikvarens syn på håndverk (1993, s. 40-41). Terje Planke er inne på det samme når han sier at bygningen er mer autentisk med Norsk Folkemuseums arbeidsmetode enn andre (tidligere) rådende ideologier i bygningsvernet (2013, s. 7).

Det er flere bevegelser som argumenterer for et *ideelt* håndverkssyn. Det settes gjerne opp som en motpol til den moderne konsumkulturen (Sennett 2009, Vike 1993). Den amerikanske sosiologen Richard Sennett argumenterer for å se på håndverkeren som helhet av kunst, håndverk, hode, hånd, teknikk og vitenskap når vi skal se på håndverkeren (Sennett, 2009, s. 20). Han argumenterer for at vi mister viktige perspektiver på håndverket når vi skaper disse skillene. Både på fartøyvernssenteret og folkemuseet er det et slikt holistisk, idealistisk og normativt bilde på håndverkeren. Den danske mureren og politikeren Mattias Tesfaye idenfiserer godt og dårlig arbeid i debattboken *Kloge hænder – et forsvar for håndværk og faglighed*, og argumenterer for det han mener er det gode håndverket (Tsfaye, 2013). Både Tesfaye og Sennett har en kapitalismekritisk tilnærming til sine undersøkelser av håndverksfeltet. Også disse to kulturverninstitusjonene har et utgangspunkt som avviser det

---

<sup>86</sup> [www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=handverk&begge=+&ordbok=bokmaal](http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=handverk&begge=+&ordbok=bokmaal) (sett 7.2.2013).

<sup>87</sup> [www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=handverk&begge=+&ordbok=bokmaal](http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=handverk&begge=+&ordbok=bokmaal) (sett 7.2.2013).

kapitalistiske synet, der masseproduksjon og effektivitet er målet. Det begrunnes i autenticitet (Planke 2013) og ekthet (Vike 1993). Det er snarere historisk trofasthet og knytningen til tradisjoner fra førindustriell tid enn en ren kapitalismekritikk som styrer disse valgene. Samtidig er det arbeidskraftintensive arbeidet med materialer med høy kvalitet også en protest mot billigere løsninger som kunne vært brukt med samme gode hensikter. Alle de gode hensiktene og idealene kan heller ikke følges. Særlig ved Fartøyvernssenteret kan vi se en konfliktlinje mellom båtbyggerens ønske om ekthet som praktiker og hans rolle som en del av det museale objektet (Vike, 1993, s. 65). Den museale rammen gjør at båtbyggeren føler han må leke båtbygger i møtet med turistene (ibid.). Båtbygger Klaus Rasmussen sier:

*«Hvis du bare blir en brikke og en båtbygger som står der som en annen statist og utfører noen ting bare fordi turistene skal oppleve håndverket og se sponen fyke, da er det trist» (Vike, 1993, s. 66).*

Ved Norsk Folkemuseum virker holdningen å være noe annen. Håndverker Magnus Wammen uttaler at

*«[...] Det å demonstrere hva vi driver med er noe av det viktigste vi kan gjøre som håndverkere. Folk må fatte interesse og skjønne hva vi gjør. Formidlingen av håndverket kommer alt for sjelden frem. Heimtveitprosjektet er med på å fremheve dette»<sup>88</sup>.*

Tømrer Henning Jensen understreker dette ytterligere: «Det er bra at vi har avsatt arbeidstid til formidling. Det gir rom for oss å formidle det vi gjør til publikum». Og her er han kanskje inne på en kjerne: Mens håndverkernes arbeid utgjør en del av et helhetlig tilbud på Fartøyvernssenteret har håndverkerne på Norsk Folkemuseum spesifikt avsatt tid til formidling. I tillegg er det egne håndverkstunverter tilstede i høysesongen som tar seg av demonstrasjonshuggingen. Det er det stor entusiasme også blant håndverkerne for:

*«De [håndverkstunvertene] er viktige formidlere. Det at noen med bakgrunn fra håndverket har som primær oppgave å ha kontakt med publikum og vise dem håndverket og betydningen av det er en slags luksus. Jeg tror det er viktig luksus, da. Det gir publikum noe annet og det gir oss håndverkerne tid til å gjøre det som trengs for at stallen skal bli ferdig. Matias og Sebastian viser en viktig del av livet i gamle dager, som vi på museet faktisk fører videre. Mye av det andre på museet er mer konstruert. Her er det en blanding av formidling og virkelighet»<sup>89</sup>.*

---

<sup>88</sup> Samtale med Magnus Wammen, Feltdagbok II, s. 31.

<sup>89</sup> Samtale med Henning Jensen, Feltdagbok IV, s. 8-10.



Her peker han på hvordan museet kombinerer sitt «ekte» arbeid med videreføring av tradisjonen med en tilpasset formidling til publikum, og koblingen mellom denne.

Håndverkstunverten ser ut til å løse mye av utfordringen som Vike viser at det er på Hardanger Fartøyvernssenter når håndverkerne føler seg redusert fra fagfolk til illustrasjoner, slik Klaus Rasmussen illustrerer.

Samtidig uttrykker håndverkstunvertene en stolthet av at deres grovarbeid også blir en del av den endelige stallen:

*«Det är gott att veta at det jag gör inte bara eller illustrationer, men är av betydelse för stallen när den blir oppförd. Jag vet gott at jag är skodespelare som tunvert, men det ger mer mening för mig och publikum at jag arbetar med den äkta stallen,»*<sup>90</sup>

sier håndverkstunvert Mikael Lövgren.

Den andre håndverkstunverten, Sebastian Namork, ser ut til å mene det samme:

*«Det morsomste er å arbeide med det som faktisk blir noe. Men det er litt det samme om det er laftemodellen eller stallen. Eller det er det ikke. Det er morsomst når det er til stallen. Og det er kulest å si til publikum, og de amerikanske turistene blir mest «amazed» når jeg forteller at dette faktisk er sånn de gjorde det i 1850 og nå gjør vi det likt for å ta vare på stallen slik bonden ville gjort det i Setesdalen»*<sup>91</sup>.

Med andre ord gir arbeidet mer mening når det er reelt håndverksarbeid, og ikke bare illustrasjon, for håndverkstunvertene. De vektlegger også rollen som tradisjonsbærer og representant for håndverkerne når de er formidlerne. Også illustrasjonene vil gi mening til stallen.

Hallvard Vike kaller arbeidet ved fartøyvernssenteret for erfaringsnær historieformidling (1993, s. 66). Formidlingen er praktisk, konkret, personlig og mangfoldig (ibid.). Det ser vi begge steder. På *Stall fra Heimtveiten* fremhever både håndverkere og håndverksformidlere personlige erfaringer med håndverksarbeid og deres tilknytning til håndverket, museet og *Heimtveiten* når de formidler muntlig. Vike mener videreføring av håndverket er hovedkomponenten i motivasjonen for båtbyggerne (ibid.). Det ser ved Norsk Folkemuseum ut til å både gjelde håndverkerne og håndverkstunvertene.

---

<sup>90</sup> Feltdagbok II, s. 71.

<sup>91</sup> Feltdagbok III, s. 21-22.

Det er de ansattes kreative møter med fortiden som skaper samtidskultur på Hardanger Fartøyvernssenter (1993, s. 15). Hvordan håndverkerne undersøker, bruker og formidler materialet sitt er også den prosessen som foregår nå, på vår samtids premisser, i møtet med fortidens bygning og idealer ved *Stall fra Heimtveiten*. Håndverket oversetter følelser, hensikter og ferdigheter til et språk som gjøres tilgjengelig for andre (Vike, 1993, s. 25). Som vi ser i publikumsundersøkelsen senere i oppgaven er handling en effektiv formidlingsform som setter i gang handling, samtale og refleksjon hos publikum i langt større grad enn muntlig og tekstlig formidling. På den måten blir ikke bare håndverkssynet et ideal eller et mål for det praktiske arbeidet, men en kanal for formidling av fortiden som en del av vår samtidskultur til publikum.

#### **4.4.3 Når fortid og fremtid blir «nå»**

Idehistorikeren Trond Berg Eriksen beskriver friluftsmuseene som å «[...] arrangere og tilrettelegge fortiden ut fra de levendes vitale behov for nyttige og nødvendige illusjoner» (Eriksen, 1996 i Roede, 2010, s. 177). Det betyr at Norsk Folkemuseum er en aktør *nå* som skal fortelle noe om hva som var *da*. Illusjonen om en fortid er en illustrasjon av fortiden, ikke en gjenskapning. Både Hardanger Fartøyvernssenter og rekonstruksjonen av *Stall fra Heimtveiten* er hendelser i vår samtid som faktisk formidles slik det gjøres i vår samtid. Det at forskningsprosessene og letningen etter spor er gitt plass i utstillingsboden ved *Stall fra Heimtveiten* er med på å fortelle publikum at det som vises frem ikke bare er en illustrasjon på fortiden, men en handling i samtiden. Samtidig har institusjonene som mål og oppdrag å gi innsikt i en fortid. Det samtidige er lite kommentert og reflektert over. Håndverkerne og håndverkstunvertene er opptatt av båndene bakover i historien og forholdet til de tradisjonene de bærer videre, men har ingen utropt holdning om at de driver med samtidsarbeid.

Det er håndverkernes individuelle fortolkning av fortiden som blir formidlet, både i form av samtale, handling og produktet av handlingen. Orienteringen mot fortiden og historien blir en ny fortelling i samtiden. Det åpner også opp for samtale om nettopp dette. Dette kaller Halvard Vike for «kulturell reorientering som formidlingsressurs» (Vike, 1993, s. 69). Det at dagens håndverkere gjør det på gamle måten skaper mye oppmerksomhet hos publikum ved *Stall for Heimtveiten* (se kapittel 6). Blant annet sier ei dame:

«Det er gøy å se at noen gjør det på gamle måten. Det minner meg om hvordan bestefar bygde hytta vår da jeg var liten. Hvordan de tar vare på teknikken, bruker trærne og

*sånt er gøy å vise barnebarna mine i dag, at min bestefar kunne dette. Det er så gøy at de gjør det i dag. Gamle dager blir liksom her og nå, samtidig som det er nytt og nyttig»<sup>92</sup>.*

Her blir det at handlingen gjøres i dag det som aktualiserer og engasjerer, mens *Stall fra Heimtveiten* bare blir en årsak til at dette møtet skjer. Vi kan si at den kulturelle reorienteringen hovedpoenget i kulturformidlingen.

Arbeidet med fortidens kilder for å skape et produkt i fremtiden skaper et «nå» som er det som faktisk formidles. Det er samtiden, med dagens håndverkspraksis i kulturminnevernet, som publikum ser. Men hva er dette «nå» egentlig?

Vike mener at det konvensjonelle museets kategoriske skille mellom samtid og fortid i denne sammenhengen bindes sammen av nået (Vike, 1993, s. 73). Håndverkernes og håndverksformidlernes tilstedeværelse i rekonstruksjonsarbeidet forsterker denne sammenhengen. Fortolkerne av fortiden gjør arbeid for samtiden nå, mens publikum er tilstede. Det er blitt skapt en tradisjon som leves ut som konkret utadvendt arbeidsmiljø eller samtidskultur om vi vil. Det er egen kunnskap og eget miljø som blir gjenstanden, ikke et imaginært fortidsobjekt eller en manipulert fasade (Vike, 1993, s. 72). Ideen om *Stall fra Heimtveiten* blir bare tilstede om «nået» fremhever det.

Den teoretiske øvelsen det er å se på om publikum opplever et «før» eller et «nå», er interessant når vi siden i oppgaven skal tolke publikums handlinger. De opplever ikke fortiden. De opplever nåtiden, slik den er formidlet. Formidlingen blir ikke fortid uten at publikum opplever det som det.

Halvard Vike henter det kulturelle reorienteringsbegrepet fra Thomas Ziehe (1989). Dette er et begrep som viser hvordan noen, i dette tilfellet kulturminnevernet, orienterer seg fra den moderne til det tradisjonelle kulturen. Det moderne samfunnet kjennetegnes ved at det er spesialisert, motsetningsfullt og skiller mellom arbeid og fritid (Vike, 1993, s. 12). Ved kulturell reorientering bruker man det moderne trekket å *velge* en kultur som er integrert og helhetlig i uformelle sosiale sfærer (s. 13). Rekonstruksjonsarbeidet med båter eller stall skaper en samtidskultur som verdsetter og vektlegger de helheter som var vanlig i det tidligere samfunnet, og presenterer dette på nytt som det «nået» vi opplever som publikum.

---

<sup>92</sup> Intervju, som vedlegg til ark 29 i perm III.

## 5 Publikum i utstillingen

*«Et sentralt forhold er jo for eksempel at alle museer forteller sine historier og forklarer sine sammenhenger gjennom visualitet – i et museum skal man se. Det visuelle, blikket, brukes som den viktigste innfallsporten til å formidle erkjennelse, opplevelse og erfaring – uansett om det er stenalderøkser eller avantgardistisk kunst det er snakk om. Denne vekten på det visuelle kan i seg selv være gjenstand for en analyse både historisk og didaktisk, eventuelt kan man undersøke hvordan det visuelle kombineres med andre formidlingsformer som lyd, tekst eller arkitektur. Slik kan man komme på sporet av det vi kanskje kan kalle museenes fortellerstemmer» (Amundsen & Brenna, 2010, ss. 17-18).*

Som kulturhistoriker Arne Bugge Amundsen og idehistoriker Brita Brenna redegjør for over, er *blikket* det viktigste redskapet vi som publikum har for å oppleve og lære på museet. Et annet særtrekk ved museer er at museet er basert på frivillig læring (*free-choice learning*) (Falk, Dierking, & Adams, 2011). Publikum velger selv *om de* skal lære noe og *hva* de velger å gjøre i museene. Museolog Cristina Da Milano trekker frem et annet aspekt ved museene, nemlig som arena for livslang læring (Da Milano, 2010). Hun påpeker at museene er en arena for læring i et uformelt miljø og at læringen er personlig, ikke pålagt (Da Milano, 2010, ss. 96, 99). Det gjør at variasjonen i hva publikum gjør er viktig for å se hva publikum lærer og opplever i museet. Denne valgfriheten medfører at det å gå på museum er en individuell opplevelse i et fellesskap. Den britiske museologen Eilean Hooper-Greenhill mener at vi har beveget oss fra å se på publikum som udefinert masse til å se dem som fortolkere og utøvere av meningsskapende praksis (2011, s. 322).

Museet har en tilretteleggerrolle der de gjør objektet tilgjengelig for publikum ved hjelp av ulike hjelpemidler. Kunstsosiologen Dag Solhjell har utviklet et begrepsapparat for tolkning av kunstutstillinger som også kan anvendes om utstillingen som medium i kulturhistoriske utstillinger (Solhjell, 2007) (Solhjell, 2012) (Solhjell, 1995). Han tar utgangspunkt i litteraturanalysen, men flytter midtpunktet fra *tekst* til *verk*. Dette kan overføres til kulturhistoriske museer med *objektet* som det sentrale. En motsetning til dette er at kulturhistoriske utstillinger i motsetning til kunstutstillinger ofte er mer orienterte mot en overordnet fortelling der objektene blir illustrasjoner. Likevel er objektet i sentrum et riktig utgangspunkt for å tolke *NF.013 Stall fra Heimtveiten*. Her er det bygningen som formidles. Objektet blir oppført i friluftsmuseet og det er forholdet mellom publikum og objektet som formidlingselementene påvirker. Solhjell bruker begrepet paratekster om formidlingens former og kontekst om formidlingens innhold (Solhjell, 2007, ss. 24-28). Alle elementene

som er tilstede i utstillingen i Friluftsmuseet blir presentert senere som paratekster. Det er ikke tekstene eller formidlingselementene i seg selv som er interessant, men hvordan disse peker på objektet. Paratekstene peker både på objektet og kontekstene. De er med på å formidle objektet og skape sammenhenger. Hvordan disse paratekstene fungerer, ser vi nærmere på i presentasjonen og analysen av undersøkelsen. Hva gjør at publikum bruker mer tid ved objektet? Hva gjør at publikum snakker om, tar på, peker på objektet? Hva gjør at publikum benytter andre formidlingsmedier? Kort sagt: Fungerer paratekstene som paratekst?

I dag er ikke publikum bare noen museet møter fysisk. Møtet mellom museum og publikum skjer også på print og digitalt. Leserne av Museumsbulletinen, ulike fagblader, bloggen om prosjektet, nettsidene til Norsk folkemuseum og databasen på Digitalt museum er også et publikum som får et inntrykk av stallen, gjenoppføringen og de sammenhengene museet setter stallen i<sup>93</sup>. Likevel har jeg valgt å begrense undersøkelsen til å omfatte de som fysisk er i utstillingen fordi det er her det fysiske objektet møter publikum i ulik form etter hvert som rekonstruksjonen tar til.

Kultur- eller idehistoriske orienterte undersøkelser går inn på de kulturelle implikasjonene av utstillingen; hva det kan bety. Publikumsstudier tar ofte for seg hvem publikum er og hva de *mener om* utstillingene. Minst like interessant er hva publikum *gjør i* utstillingene og hvordan det påvirker hva *de ser*.

I dette kapittelet vil vi se på hva publikum gjør når formidlingssituasjonen endrer seg. 3 987 besøkende ved Norsk folkemuseums utstilling av *NF.013 Stall fra Heimtveiten* i Friluftsmuseet er registrert med *hvor de går, hva de sier, og hva de gjør*, når de er i formidlingsområdet. 198 av publikum er dybdeintervjuet om undersøkelsen. Disse intervjuene brukes som grunnlag for drøfting av funnene i publikumsundersøkelsen. Metodevalget er for øvrig presentert og drøftet i kapittel 3.

---

<sup>93</sup> <http://heimtveiten.blogspot.no/> (sett 20.5.2014), <http://www.norskfolkemuseum.no/no/utstillinger/friluftsmuseet/landsbygda/Setesdal/Stall-fra-Heimtveiten/> (sett 20.5.2014), [http://www.digitaltmuseum.no/things/stall-fra-heimtveiten/NF/NF.013?type\\_filter=Building&search\\_context=1&page=11&count=257&pos=243](http://www.digitaltmuseum.no/things/stall-fra-heimtveiten/NF/NF.013?type_filter=Building&search_context=1&page=11&count=257&pos=243) (sett 20.5.2014).

## 5.1 Presentasjon av utstillingen



Illustrasjon 4: Utstillingen, 8. september 2014<sup>94</sup>.

På bildet over ser vi en familie gå i retning av utstillingen om *NF.013 Stall fra Heimtveiten*. De ser håndverkstunverten som rydder på området, en utstillingsbod med verktøy, video, bilder og tekster om gjenoppføringen av stallen og de ser nytt og gammelt virke som skal bli en del av stallen. Når de kommer bort til stallen stanser de og ser utover området<sup>95</sup>.

Håndverkstunverten hilser på dem og viser hvordan han telgjer en stokk. Jentene får også prøve en tomanns håndsag. Den voksne leser det første avsnittet fra plakaten for barna, og ei av jentene går inn i utstillingsboden og ser og tar på verktøyet. Når de går fra området sier alle i gruppen «Ha det, og takk for at vi fikk prøve». Dette er et eksempel på én av opplevelsene som er dokumentert fra utstillingen.

Sosiolog Arild Danielsen har på oppdrag av Norsk Kulturråd studert kunst- og kulturpublikum (Danielsen, 2006)<sup>96</sup>. Han understreker hvordan det å være publikum ikke bare er å konsumere kunst og kultur, men at det også er et sosialt rituale der fellesskapet og

---

<sup>94</sup> Foto: Per Magnus Finnanger Sandsmark.

<sup>95</sup> Familiens bevegelse og samtaler er dokumentert i Perm VIII, ark 67, med påstiftet godkjenning om bruk av bilde og eksemplifisering i oppgaven.

<sup>96</sup> Undersøkelsen var en del av prosjektet «Kunststoffentligheter» ledet av sosiolog Svein Bjørkås. Undersøkelsen er basert på Statistisk sentralbyrås data om kultur- og mediebruk og observasjoner, intervjuer og spørreskjemaer ved bestemte kunst- og kulturarrangementer (Danielsen 2008, s. 189). Ingen kulturhistoriske museer er med i observasjonene/intervjuene/spørreskjemaene, men tre kunstmuseer er inkludert. Likevel er undersøkelsen den eneste nyere større norske undersøkelsen som ser på det å «være publikum» som sosialiseringsform.

sosialiseringen er en del av hele opplevelsen (Danielsen, 2006, ss. 121-128). Samspillet med den gruppen vi går på utstilling med og med andre publikum er en del av den helhetlige opplevelsen. Derfor er publikums samhandling med hverandre også en del av analysen av hvordan publikum møter utstillingen.

Jeg har valgt å omhandle *NF.013 Stall fra Heimtveiten* som en utstilling. Den kan også tolkes som en del av *Friluftsmuseet*. Museet omtaler selv *Friluftsmuseet* som «Norsk Folkemuseums største utstilling» og stallen som en del av denne (Mork, 2010, ss. 10, 59)<sup>97</sup>. Likevel forholder jeg meg videre til objektet *NF.013 Stall fra Heimtveiten* og formidlingselementene direkte knyttet til dette objektet som én utstilling i seg selv. Det er enkelt å avgrense fordi stallen er den eneste som formidles med utgangspunkt i gjenoppføringen og håndverkets betydning for byggeskikken. Samtidig havner stallen i kontekst av Setesdalstunet spesielt og Friluftsmuseet generelt. For denne analysen blir de andre bygningene og de andre delene av Friluftsmuseet til paratekster som peker på at *NF.013 Stall fra Heimtveiten* er en utstilling, og ikke bare «noe som repareres» i utstillingen<sup>98</sup>. En voksen mann sier til en annen voksen mann mens han ser en håndverker først måle opp en stokk med sotsnor for deretter å hugge: «Det ser jo ut som noe som repareres, men når det er på et museum så skjønner jeg at det er mer enn det». Flere andre kommer med liknende utsagn, blant annet «Det er rart å gjøre vedlikeholdsarbeid på sommeren, men det er artig å se åssen man gjorde det i gamle dager, så det er bra underholdning<sup>99</sup>», ung mann til håndverkstunvert. Det at arbeidet gjøres midt i museet og ledsages av blant annet plakat og håndverkstunverter i historisk klesdrakt er med på å understreke at gjenoppføringen ikke bare er forvaltningsarbeid, men også formidlingsarbeid ved museet.

---

<sup>97</sup> I *Friluftsmuseet* (Mork (red.) (2010) står det at Stall fra Heimtveiten er gjenoppført i 2008. Det er ikke riktig. Stallen var tenkt gjenoppført da, men det er først nå stallen er under oppføring. Per 19.5.2014 er fortsatt ikke stallen ferdig oppført i museet.

<sup>98</sup> Fra publikumsundersøkelsen: Perm IV, ark 78.

<sup>99</sup> Perm II, ark 18, ung mann til håndverkstunvert. Liknende utsagn finner vi også i perm III (ark 101, ark 107, ark 109 – vedlegg (intervju)) og perm VI (ark 7, 9 og 94).



1 Kart over Friluftsmuseet ved Norsk folkemuseum. Oransje sirkel markerer Heimtveiten i Setesdalsstunet ([http://www.norskfolkemuseum.no/no/Besøk oss/Kart over museet1/\(sett 19.5.2014\)](http://www.norskfolkemuseum.no/no/Besøk oss/Kart over museet1/(sett 19.5.2014)))

Stallen ligger som første hus til venstre om du går fra *Torget* og direkte til *Setesdalsstunet*, vis av de samiske bygningene. Den utgjør for mange begynnelsen eller slutten på vandringen i *Landbygda* i *Friluftsmuseet* og er markert med oransje sirkel på kartet. Museet kaller selv *Setesdalen* tun nummer 1 og nummereringen av bygninger starter her (Mork, 2010, ss. 55-115). Av de 3 987 undersøkte i

publikum kommer 17 % fra

Torget/inngangsområdet, 53 % fra

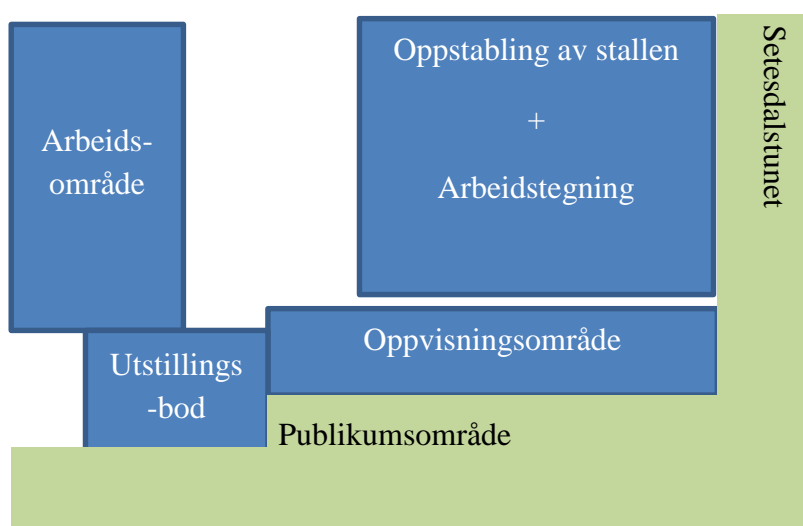
Telemark/kafé/sameplassen, 12 % fra

Setesdalsstunet, 8 % fra Prestegården og 20 % fra Ampiansbråten/Østerdalen/Oscar IIs samlinger. Det er ingen signifikante forskjeller i atferd eller

tidsbruk i utstillingen etter hvilken retning de kommer fra.

Utstillingsområdet og hvilke formidlingselementer som er brukt har variert underveis. På den måten har vi kunnet måle forskjellen i atferd etter hvordan området har vært utformet.

Grunnmodellen for utforming av området har vært:



Illustrasjon 6: Skisse av utstillingsområdet for NF.013 Stall fra Heimtveiten.

Som regel har oppvisningsområdet vært i bruk av håndverkstunvertene. Det ble gjort for å stå nærme både stallen og utstillingsboden etter å ha forsøkt å holde aktivitet i det andre



arbeidsområdet. Det skapte mye ekstraarbeid for håndverkstunvertene å følge med på publikum over et så stort område<sup>100</sup>. Av sikkerhetsårsaker har håndverksarbeidet vært gjort bak et gjerde. Hele området (unntatt utstillingsboden) er inngjerdet.

Av andre elementer i utstillingen har det vært:

- En plakat om stallen, prosessen og prosjektet. Det er blitt flyttet mellom arbeidsområdet og ved oppstablingen av stallen.
- Håndverker og/eller håndverksformidler i arbeid og/eller i samtale med publikum.
- En laftemodell som viser prinsippene ved lafting, samt tilvirkingen av denne.
- Mulighet for å prøve tomanns håndsag<sup>101</sup>.

Mens undersøkelsen har pågått har det vært skiltet om at det har vært gjort en publikumsundersøkelse. Plakatene har vært satt opp i et plakatstativ samt hengt på gjerdet og i utstillingsboden, og det har vært informert om undersøkelsen i museets besøkssenter.

### **5.1.1 Formidlingselementene**

Her presenteres hvert enkelt formidlingselement.

#### **Stall fra Heimtveiten**

Stall fra Heimtveiten er denne utstillingens objekt. Et særtrekk med dette objektet kontra andre kulturhistoriske objekter er at det endrer form, karakter og fremtoning. Den varierer fra å være prøveoppstallet med de originale stokkene via objekt under oppbygging til ferdig objekt. Alle disse materielle uttrykkene representerer ulike ideer om Stall fra Heimtveiten. Det er bare stedet som er konstant. Likevel er det dette objektet all annen formidling omhandler. Alle andre grep i utstillingen er stallens *paratekster*, de peker mot stallen slik den var, er og skal bli. De peker også alle mot stallen på dette stedet. Utstillingen er stedsspesifikk og tar utgangspunkt i Heimtveiten på museet, i Setesdalstunet. Det at bygget er under

---

<sup>100</sup> Feltdagbok III, s. 13, 29.7.2014 (samtale med Sebastian Namork).

<sup>101</sup> Håndverkstunvertene gav tidvis publikum dette tilbudet, men det er ikke dokumentert bruk av sag ved oppføring av stallen i 1850 eller nå.

konstruksjon, er i seg selv en paratekst og er med på å gi publikum innsikt i de debattene fagfolk har om hva som gjør en bygning autentisk.

## **Byggeplassen**

Den mest synlige parateksten er byggeplassen med arbeidsstasjoner, tømmerstokker, verktøy, presenning, stillas og annet som hører med. Det viser at stallen er under rekonstruksjon. Dette paratekstet peker også på at det er byggverk, at det er en prosess som foregår nå og minner om prosessene som er gjort med de andre byggene tidligere.

## **Håndverker og håndverkstunvert**

På byggeplassen er av og til også en annen paratekst, håndverkeren. Håndverkeren forbereder og utøver håndverk etter samme tradisjon som guttene som bygde stallen i 1850. Det hender også at de svarer på spørsmål og forklarer hva de gjør, hvorfor de gjør det og hva dette har med stallen og gjøre. Samtidig er håndverkerens hovedmålsetning produksjon, ikke kommunikasjon. Derfor er det en intensjon fra museets side at håndverkerne skal være noe skjermet fra publikumsavbrytelser, også når de arbeider på utstilling<sup>102</sup>. Det er håndverkerne Magnus Wammen og Henning Jensen ved Bygningsantikvarisk avdeling som har hovedansvaret for arbeidet med stallen. 10 % av deres tidsforbruk på Heimtveitprosjektet er øremerket opp mot formidling. Dette gjelder alt fra fagformidling til kolleger, spesialomvisninger, deler av bloggingen samt oppfølging av håndverkstunverter og dialog med publikum.

I tillegg har vi håndverkstunverten. Håndverkstunverten er kledd i kostymer, slik de andre tunvertene på folkemuseet er. De utfører også tradisjonelt håndverk og bearbeider stokkene, slik tømmerne gjør, men har i motsetning til håndverkerne primært formidling som oppgave. Håndverket som gjøres er for å illustrere og gi publikum en opplevelse av håndverket, ikke produksjon av deler til gjenoppføring av stallen. De har imidlertid deltatt i grovbearbeidingen av tømmeret til stallen. Håndverkstunverten er av og til alene og av og til sammen med håndverker. De to håndverkstunvertene, Sebastian Namork og Mikael Lövgren, har begge vært utplassert som håndverkstudenter på Heimtveitprosjektet før de ble ansatt som tunverter.

---

<sup>102</sup> Feltdagbok. Samtale IV med Terje Planke 16. mai 2014.

## Plakat

Ved stallen og arbeidsområdet har det også ofte vært en plakat der publikum kan lese om Heimtveiten og Heimtveiten-prosjektet. Plakatformatet er den vanlige måten museet informerer om større bygningsarbeider på museet. Den ble satt opp da prosjektet startet, men ble ikke fjernet da det øvrige publikumstilbudet ble satt i verk. Teksten likner mye på presentasjonen av stallen og prosjektet fra museets nettsider<sup>103</sup>. Plakaten har stått på ulike steder i utstillingen, oftest enten i nærheten av noen som arbeider ved stallen eller ved oppstablingen av de originale stakkene. Plakaten har vært fjernet fra området i perioder for å se på hvordan plakaten påvirker publikums atferd.

## Utstillingsbod

Som en del av formidlingsarbeidet rundt Heimtveitprosjektet ble det laget og innredet en utstillingsbod. Dette ble gjort for å vise fram mer av hva som foregår i forbindelse med et restaureringsprosjekt ved museet. Målsetningen var å gi publikum en bedre og sterkere opplevelse. Et mål ved utstillingen var å gi publikum tilgang til å forstå de ulike fasene som ikke kunne sees der og da. Utstillingen ble dermed gjort på en måte som gjorde det enkelt å endre presentasjonen underveis.

I utstillingsboden er det stilt ut verktøy, tekster, bilder, video, en halvveis bearbeidet stakk til å sitte og se video på, en bit av en råttan stakk fra *NF.013 Stall fra Heimtveiten* og lydopptak av hugging fra stallen<sup>104</sup>.

Boden er om lag 2x2x2 meter, og den ene veggen er åpen. Av og til er det lyd fra boden. Da kan publikum høre huggelyder. Huggelydene er tatt opp på museet for å dokumentere og formidle rekonstruksjonen av stallen. Høytalerne ligger inni en halvveis bearbeidet trestakk som ligger omtrent midt i boksen. Det er den man kan sette seg på.

Rett frem henger ulike verktøy brukt i prosjektet og et fragment, en råttan stakk fra den opprinnelige stallen. På verktøyene og stokken henger det lapper av samme type som museet

---

<sup>103</sup> <http://www.norskfolkemuseum.no/no/utstillinger/friluftsmuseet/landsbygda/Setesdal/Stall-fra-Heimtveiten/> (lest 20.5.2014).

<sup>104</sup> Lydopptaket har vært skrudd av når håndverker eller tunvert har vært over lenger tid i stallen eller når det har vært hesteridning i museet. Hilmar (hesten) tåler ikke monotone huggelyder. Lydopptaket er gjort av museumsbibliotekar Alexander Lindbäck. Det er Henning Jensen og Magnus Wammen som hugger, skærer og lomper.

bruker på magasinerte gjenstander men dette er bruksverktøy. Teksten på lappene forklarer hva verktøyet heter og hvilken håndverker som eier det. Utstillingen peker dermed på en annen form for autentisitet enn øvrige utstillinger. Her er det ikke museumsgjenstander som stilles ut men objekter som er i prosess, som kan brukes.

Til venstre kan publikum se en filmsnutt som går i loop. Her har håndverkerne selv og jeg dokumentert ulike deler av prosessen med videofilm. Deretter har jeg klippet det sammen til en sammenhengende film. På den venstre veggen henger det også tre plansjer, som med kort tekst og bilder forklarer stallens historie fra stall, via vrak og til museumsobjekt.

På den siste veggen, til høyre, er det flere billedserier, som en slags tegneserie. De forklarer de ulike prosessene i prosjektet med korte tekster (140 tegn, som en melding på mikrobloggnettstedet Twitter) og fire bilder innenfor hvert tema. Det forklarer selve håndverket, men også dokumentasjonsarbeidet, formidlingen og hvordan museet finner ut hva slags håndverksteknikker og verktøy som er brukt. Tekstene var skrevet for å gi noe kontekst og tolkningsramme, men på en slik måte at det var bildene og objektene som skulle være det bærende elementet. De var i utgangspunktet bare på norsk, men ut fra publikums tilbakemeldinger ble det laget en engelsk oversettelse av det viktigste.



Illustrasjon 7: Bilde fra utstillingsboden<sup>105</sup>.

## Laftemodell

Håndverkstunvert Sebastian Namork lagde i løpet av sommeren en modell, som viser krysslaft. Den er plassert på utsiden av gjerdet slik at publikum kan ta på den. Største delen av tiden var den øverste stokken plassert oppå, slik at publikum kunne sette den nedi, eller at håndverkstunverten kunne forklare prinsippet “om å bygge uten spiker”<sup>106</sup>.

## Tomanns håndsag

I kortere perioder lot håndverkstunvertene barn prøve å sage med tomannssag sammen med dem. Sag er etter all sannsynlighet ikke brukt i stallen opprinnelig, men er i perioder brukt i formidlingen.

<sup>105</sup> Foto: Magnus Wammen, Norsk Folkemuseum.

<sup>106</sup> Samtlige ganger håndverkstunvertene presenterer lafting bruker de uttrykket «om å bygge uten spiker», også til de i publikum som selv gir til kjenne at de kjenner til eller skjønner prinsippet. Perm I-VIII.

## 5.2 Presentasjon av hovedfunn

Funnene i undersøkelsen er basert på observasjoner nedtegnet på kart og i feltdagbøker<sup>107</sup>. I det følgende blir disse observasjonene analysert med utgangspunkt i observasjonene selv, fordypningsintervjuer med enkeltpublikum og relevant teori og empiri fra andre undersøkelser.

Undersøkelsen gir oss opplysninger om

- Hvordan gruppesammensetningen er når publikum går i Friluftsmuseet
- Hvor lang tid grupper og enkeltpublikum bruker i utstillingen
- Hvordan publikum beveger seg i utstillingen
- Hva publikum gjør og sier til hverandre og til håndverker og håndverkstunvert når de er i utstillingen
- Hva publikum gjør og ikke gjør når utstillingen innehar ulike formidlingselementer

I de andre underkapitlene vil vi se disse opplysningene i sammenheng. For å få et bilde av hvem publikum er og hva de gjør presenterer jeg først noen hovedtrekk her:

---

<sup>107</sup> Registreringer av publikums bevegelse, utsagn og gjøren: Perm I-VIII  
Feltdagbok I-IV fra utplassering og feltarbeid ved Norsk folkemuseum.

### 5.2.1 Å gå på utstilling er noe vi gjør sammen

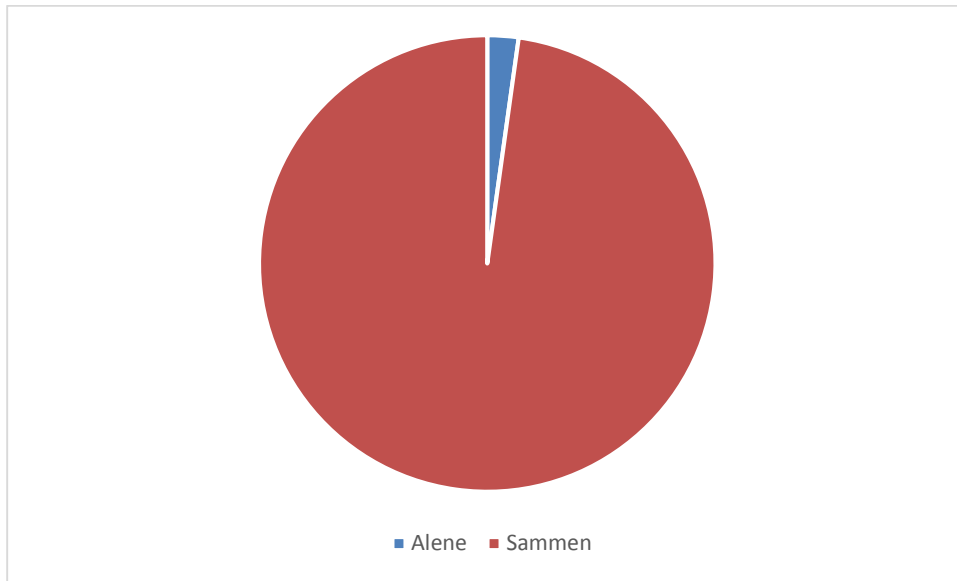


Diagram 1: De besøkende ved Stall fra Heimtveiten etter om de går i gruppe med noen eller alene<sup>108</sup>.

98 % av de som går i eller forbi utstillingen *Stall fra Heimtveiten* går sammen med noen som det ser ut til at de har planlagt å gå på museum med<sup>109</sup>. Det betyr at de har sosial interaksjon med andre ved å gå på utstilling og i utstillingen. Det å være publikum er en sosial handling. Det innebærer at kulturarrangementet er en ramme for sosial interaksjon, like mye som det er en arena for kunstnerisk og kulturell opplevelse (Danielsen, 2006). Det estetiske eller dannende aspektet kan ikke isoleres fra det sosiale: *Det å oppleve noe sammen*. Samtidig er utstillingsbesøket også en individuell opplevelse. Vi velger selv hvor vi går og ikke går, hva vi ser og ikke ser, hva vi leser og ikke leser, hvor mye tid vi bruker og ikke bruker på ulike elementer i utstillingen og utstillingen som helhet. Dette ser vi også i undersøkelsen: Uavhengig av gruppestørrelse så gjør individene ulike ting. Det er ingen som kopierer andre helt nøyaktig, selv om trangen til å handle likt er større når vi er i lag med andre.

<sup>108</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

<sup>109</sup> 3899 av 3987 i Perm I-VIII, 2013.

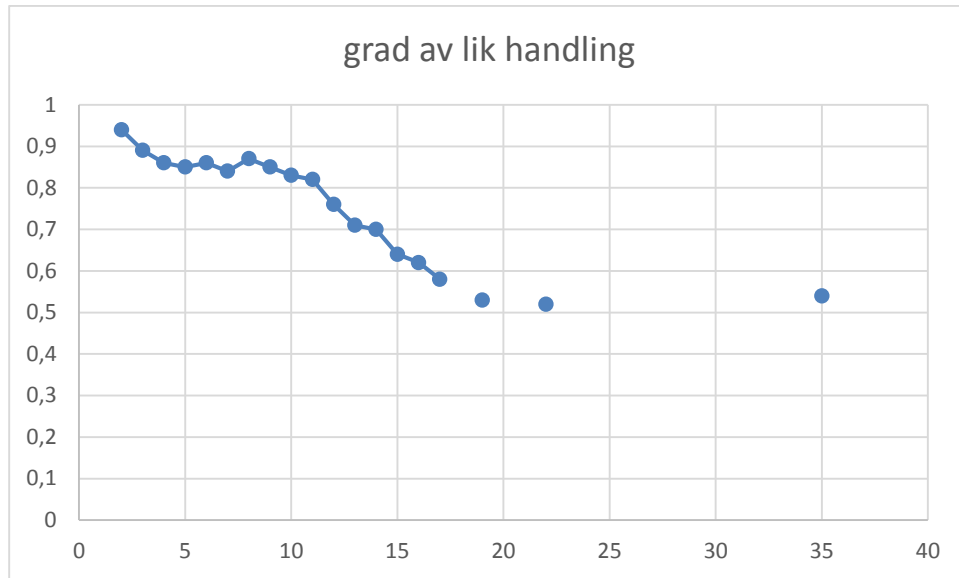


Diagram 2: Like handlinger når det er andre tilstede<sup>110</sup>. X er antall tilstede i utstillingen samtidig. Y er graden av lik handling.

I diagrammet ovenfor ser du et utvalg av de 2 271 som gjør *noe* i utstillingen og er der samtidig som noen andre er der i egen eller annen gruppe<sup>111</sup>. Det som er undersøkt er i hvor stor grad de som er tilstede samtidig leser, lytter til eller snakker med håndverker eller håndverkstunvert, tar på noe, peker på noe, stanser på samme sted eller til samme tid eller går inn i utstillingsboksen når noen andre gjør det samme.

Hvis ingen gjør det samme når det er to eller flere tilstede så er tallet «0». Hvis alle gjør det samme er svaret «1». Alle tallene imellom er en utregning av (antall som gjør det samme / antall som er tilstede multiplisert med antall aktiviteter som telles). På den måten teller det med i undersøkelsen om to gjør det samme, selv om tre andre samtidig ikke gjør det, men det teller mindre enn om alle fem gjør det samme.

Vi ser at når det er andre tilstede i utstillingen (nesten hele tiden) så gjør vi mer som er likt alle de andre som er tilstede enn som er ulikt. De som er tilstede gjør mer de samme tingene når det er færre enn når det er flere tilstede på én og samme tid. Det kan se ut til at publikum arter seg som flere og flere grupper. Det kan være en funksjon av at det er mange mennesker og at plassen blir et hinder. Når det er svært mange i utstillingen er det også gjerne store

<sup>110</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

<sup>111</sup> 2 gjør noe i utstillingen, men er der helt alene hele tiden.



grupper som går sammen. De har da stor påvirkning på hverandre, og mindre påvirkning av andre enn det det er når det er små grupper tilstede.

Det er også vesentlig flere som ikke går forbi når andre gjør noe i utstillingen:

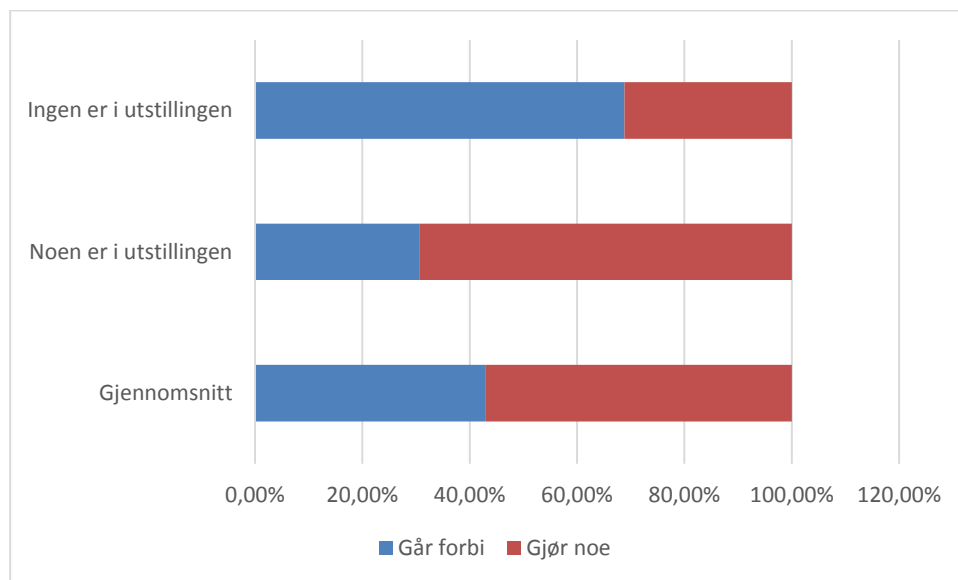


Diagram 3: Å gå forbi når andre gjør noe i utstillingen eller ikke<sup>112</sup>.

Det er 69 % sjanse for å gå forbi når ingen er i utstillingen, mens det er like stor sjanse for å stanse når andre er der. Det ser altså ut til at publikum *velger likt* når de skal stanse og at de *påvirker hverandre*. At publikum gjør noe når andre handler kan både være et tegn på at de har samme preferanser for hva som trigger oppmerksomhet eller et tegn på at de lar seg påvirke av andre. Vi ser også i materialet at andelen som gjør noe når det er ulike formidlingsformer alltid øker noe når det er noen som gjør noe fra før, kontra når det ikke er det.

Utfra begge de foregående diagrammene ser vi at *å gjøre noe i utstillingen* smitter andre i publikum. Derfor foregår også mange like handlinger på samme tidsrom i undersøkelsen. Jeg også erfart at det har også påvirket publikum dersom jeg som observatør har gått inn i utstillingsboksen, stanset og sett på håndverkeren eller har tatt på laftemodellen<sup>113</sup>. Når vi siden i oppgaven skal se på hvordan endringer i formidlingselementene påvirker handlingen må vi derfor også ta hensyn til hvor mange andre som gjør det samme og hva som skjer når handlingsmønsteret begynner. Det vil si hva som skjer når den første i en gruppe gjør noe. Det

<sup>112</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

<sup>113</sup> Dette finner vi igjen i perm I: ark 3, 7 og 42n, perm II: ark 109, 204, perm VIII: ark 1112.

er flere faktorer som påvirker publikums handlinger. Noen faktorer som ikke er målt systematisk er publikums egen motivasjon for museumsbesøket, erfaring med å gå på museum og interesse for og kunnskap om emnet som formidles.

Mesteparten av handlingene som er dokumentert i undersøkelsen foregår *mellom publikum*. De diskuterer utstillingen og temaer i den, de peker på objektet og formidlingsselementet for hverandre og de beveger seg nesten likt med andre besøkende på samme tid. Også når publikum er i direkte kontakt med håndverker, håndverkstunvert eller leser tekst, kommuniserer de med hverandre. De forteller andre i sin gruppe om hva de ser eller inkluderer dem i samtalen med håndverker/ tunvert.

Barna utgjør 30 % av publikum i undersøkelsen<sup>114</sup>. Av de som gjør noe er de 31 %<sup>115</sup>. Barn blant publikum påvirker også hva vi voksne gjør i utstillingen. Når det er barn i en gruppe så styrer de som regel hvordan de voksne beveger seg. Det er ofte, men ikke alltid barna som tar initiativ og styrer besøket, selv om voksne ofte veileder, forklarer og påvirker barna. Når det er flere barn fra forskjellige grupper påvirker de også hverandres aktivitet i større grad enn voksne påvirker voksne. Av de 694 barna er 16 barn der bare med andre barn. Derfor er det 678 barn med i utvalget når vi ser på forholdet mellom barn og voksne. 1 304 voksne er tilstede i utstillingen samtidig som det er barn der.

Diagrammet viser at barn blir en slags trendsettere i materialet. De oppfører seg likere de andre barna enn voksne gjør, og likere hverandre enn voksne gjør barn. Samtidig påvirker de i svært stor grad hvordan voksne handler i utstillingen:

---

<sup>114</sup> 926 av 3 987.

<sup>115</sup> 694 av 2 271.

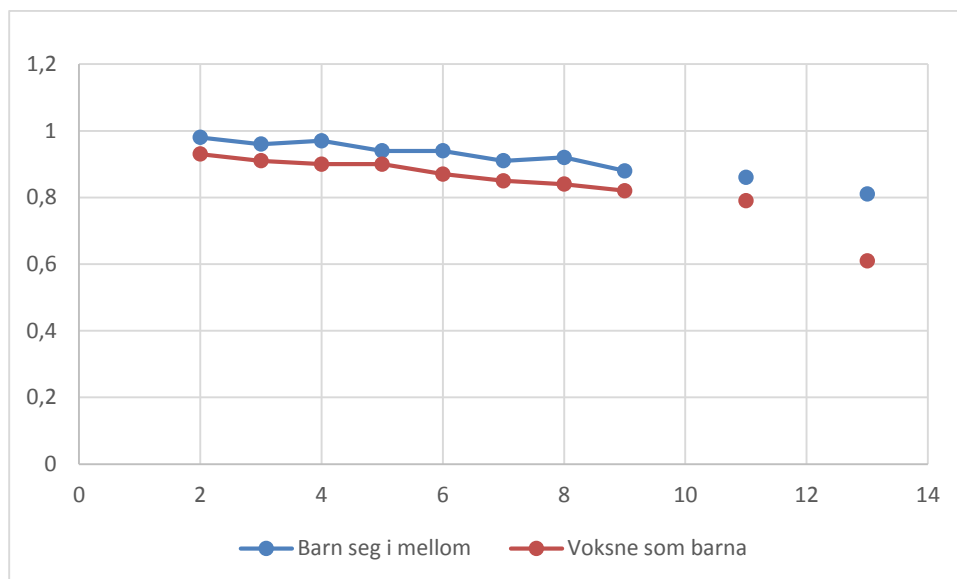


Diagram 4: Barn og aktivitet blant barn. Barn og aktivitet blant voksne i samme gruppe<sup>116</sup>. På Y-aksen vises i hvor stor grad man gjør det samme innenfor gruppen. X-aksen viser gruppestørrelsen.

Når jeg så at dette var en tendens, spurte jeg også flere besøkende om hva som gjør at de gjør det samme som barna. Det ser ut til å være to hovedårsaker: 1) De voksne er på museet fordi barna skal få oppleve det å være på museum og 2) når barn viser noe oppmerksomhet så regner også voksne med at det gir en morsom opplevelse.

En mor uttrykker det slik:

*«Det er søndag. Da vil vi gjøre noe sammen med barna. Petter og Ida får oppleve hvordan det er i gamle dager. De må få lov til å springe rundt, bli fascinerte og stille de spørsmålene de vil stille. Vi som foreldre har som oppgave å oppmuntre ungene på museet. Da må vi følge deres nysgjerrighet så godt vi kan og spille på den så de blir enda mer nysgjerrige, liksom»<sup>117</sup>.*

En far sier:

*«Når barna stanser så er det jo som regel noe som skjer, om du skjønner hva jeg mener. Da er det noe annet enn tekster og mer kjedelige ting. Da blir det mer opplevelse. Det er jo gøy for oss voksne også»<sup>118</sup>.*

Begge utsagnene bekrefter at barna styrer handlingen i grupper der det er både voksne og barn, men de har litt ulik motivasjon. Den første handler om at barnet skal få undersøke, oppleve og lære. Faren understreker at det også handler om hva den voksne liker og hva han

<sup>116</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

<sup>117</sup> Intervju, påstiftet ark 39, perm VIII.

<sup>118</sup> Intervju, påstiftet ark 81, perm VI.

vil ha ut av museumsbesøket. Barna blir en slags radar som finner de gode opplevelsene for alle.

### 5.2.2 Publikum bruker 4-6 minutter i utstillingen

Publikum bruker ulik tid i utstillingen og bruker tiden ulikt. Jeg går i et eget underkapittel inn på de 43 % eller 1714 som går forbi utstillingen og ikke bruker tid på utstillingen i det hele tatt<sup>119</sup>. I dette kapittelet konsentrerer jeg meg om de som bruker tid i utstillingen.

Selv om tidsbruken varierer fra 1 til 125 minutter bruker hele 60 % av publikum 4, 5 eller 6 minutter. 5 minutter er både typetall og meridian blant de 2 273 som er i utstillingen. Det aritmetiske gjennomsnittet er likevel 7,8 minutter fordi noen enkeltpersoner bruker svært lang tid i utstillingen.

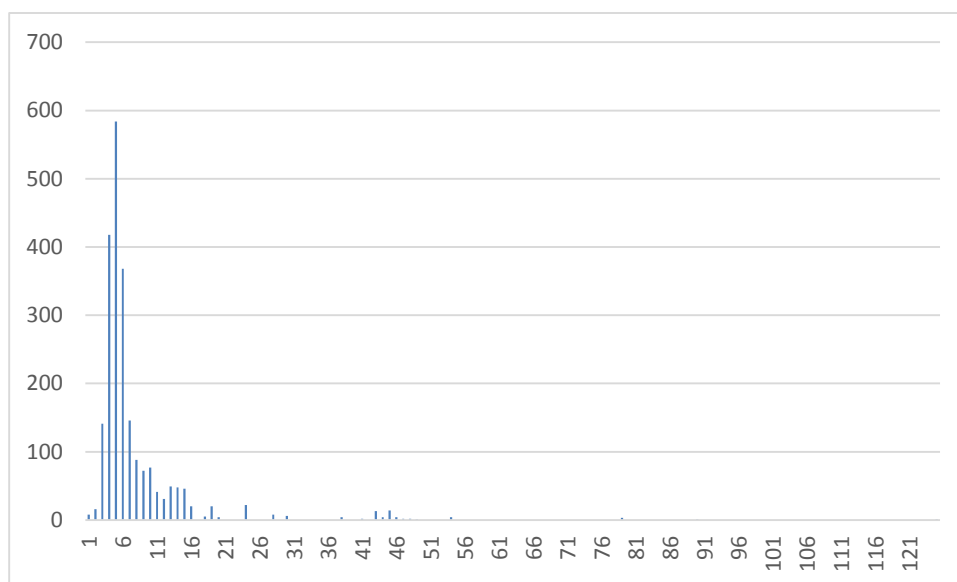


Diagram 5: Tidsbruk i utstillingen<sup>120</sup>.

*Stall fra Heimtveiten* er en del av en større utstilling på et stort museum. Derfor er kanskje 4-6 minutter bruk på denne enkeltdelen av museet naturlig. Det hadde vært en styrke å undersøke hvordan publikum brukte tid i hele Friluftsmuseet. Da hadde vi hatt større mulighet for å se hva som gjør at publikum bruker hvor mye tid i de ulike tunene.

<sup>119</sup> Se tabell om tidsbruk i vedlegg 4.

<sup>120</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

Den museumsbesøkende rekker ganske mye på 4-6 minutter. Det er ingenting i materialet som tilsier at de som er lenger i utstillingen gjør flere ulike ting. De som blir kort og blir lenge gjør det samme i utstillingen sett utfra hvilke formidlingsformer som var i bruk på tidspunktet.

### 5.2.3 Blikk, tilstedeværelse og autentisitet

Det ser ut til at det i all hovedsak er blikket som styrer bevegelsen i utstillingen. Det første publikum «ser» som skaper *interessere*. Det er i hovedsak oppstallet stall eller håndverker/håndverkstunvert. Publikum beveger seg mot disse målene uavhengig av hvor de kommer fra. De første bevegelsene for de som *gjør noe i utstillingen* er å gå mot *ett av disse to* punktene. Dette gjøres i alle tilfeller når det er mulig.

Nedenfor er det et boblediagram som viser hva som genererer mest stans/ retningsendring/ peking eller annen påvirkning på bevegelsen til publikum i utstillingen:

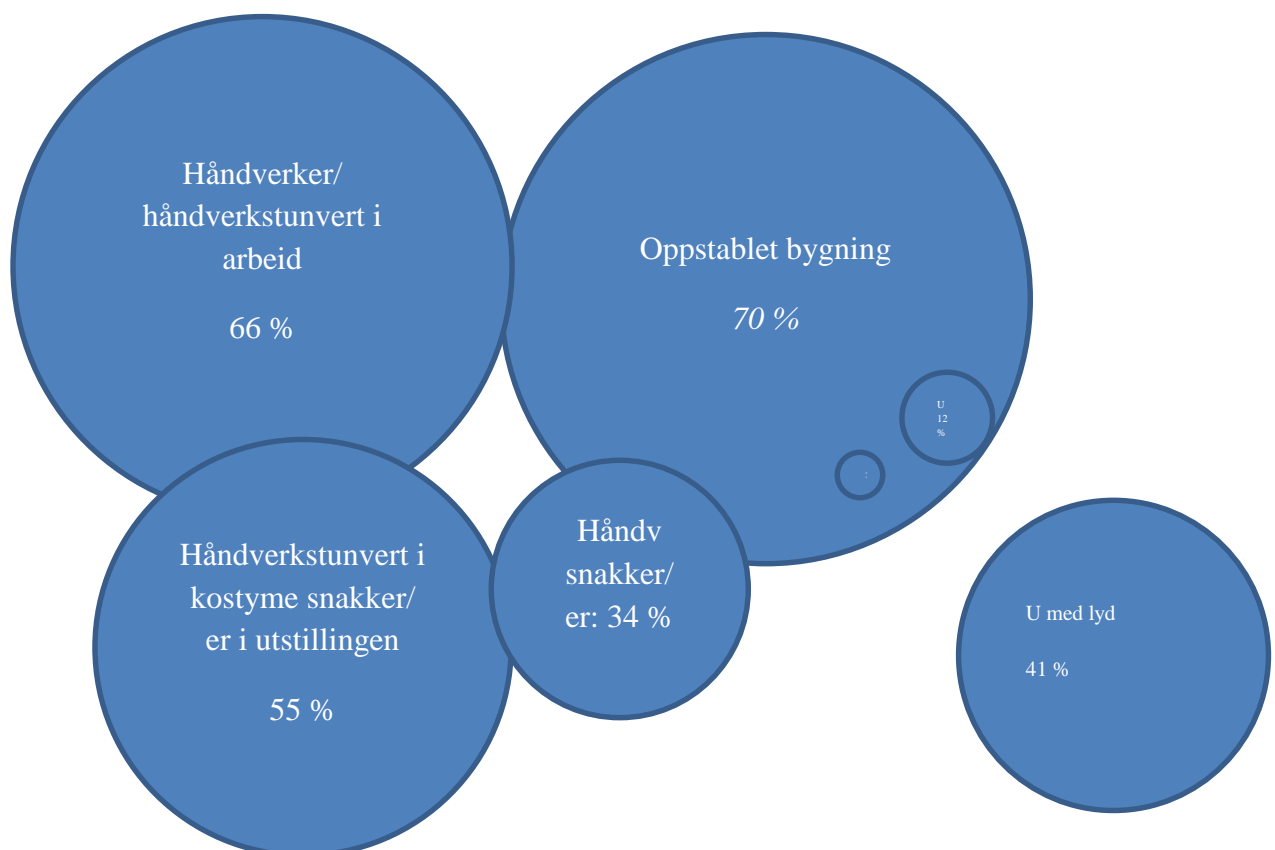


Diagram 6: Elementer i utstillingen og andelen som stanser/ser/peker/snakker om det når det er i utstillingen<sup>121</sup>. U= Utstillingsboks uten lyd. P = Plakat. Diameteren tilsvarer hvor mange prosent som forholder seg direkte til elementet.

Plakaten og utstillingsboden har bemerkelsesverdig liten effekt på bevegelsesmønstrer. Det ser ut til at disse to formidlingsformene, som er svært vanlige for museum, skaper lite oppmerksomhet i Friluftsmuseet. Selv om vi her ser på syn som styrende for bevegelse så er det viktig å understreke at det ser ut til at også lyd har stor effekt, særlig om vi ser hvor mye større effekt utstillingsboden har når det er lyd i den.

Det er også interessant at den oppstablete bygningen i seg selv har størst påvirkning på bevegelsen. Utstillingsformen fremhever det visuelle med objektene. Blikket er det viktigste instrumentet for å forstå utstillingen. Det er kanskje derfor ikke så underlig at nettopp det visuelle og objektet styrer publikums atferd. I deler av perioden var nesten hele den oppstablete bygningen tatt ned og bare noen få stokker sto igjen. Da er oppmerksomheten like stor. Selv de som går forbi den/ bruker 0 minutter i utstillingen kan finne på å peke på stakkene, se på dem eller kommentere dem.

Det er interessant at gjenstanden i seg selv tiltrekker seg så mye oppmerksomhet. Museet har anstrengt seg for å gi publikum et fortolkningsgrunnlag, men publikum flest benytter seg i svært liten grad av dette. Likevel reflekterer de som blir intervjuet over bygningen. 7 i intervjumaterialet har kun forholdt seg til bygningen. Jeg spør: *Hva gjorde at du brukte tid ved Stall fra Heimtveiten?* De syv svarer:

*«Jeg vet ikke helt hva, men jeg tror det er det stakkarslige med bygningen som gjør at jeg er fascinert. Jeg føler den har en annen kontakt med meg liksom. Det lar seg ikke beskrive med ord»<sup>122</sup>.*

*«Det er bygningene jeg liker ved Bygdøy. Det å vandre her uforstyrret, alene, eller ikke alene, jeg er jo her med bygningene. De er tilstede og gir meg ro»<sup>123</sup>.*

*«Jeg hadde lyst. Når jeg er på museum gjør jeg det jeg har lyst til.»<sup>124</sup>.*

---

<sup>121</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

<sup>122</sup> Perm III. Ark 8.

<sup>123</sup> Perm III. Ark 9.

<sup>124</sup> Perm IV. Ark 62.

*«Den fanget meg på et vis. Jeg skulle ønske jeg kunne svare at jeg var veldig interessert i arkitektur eller Middelalder eller noe sånt. Jeg er ikke så interessert egentlig, men jeg likte den og ville se på den»<sup>125</sup>.*

*«Når jeg er på museum så er det jo tingene jeg ser på»<sup>126</sup>.*

*«Konstruksjonen. Det er konstruksjonen. Det å se det oppdelt, nedstrippet. Jeg kan se noe og kanskje forstå noe jeg aldri før har hatt anledning til»<sup>127</sup>.*

*«Var jeg bare ved bygningen? Ja. Det kan stemme det. Den var kul. Jeg vet ikke helt hvorfor jeg syns det, men den var kul. Om det gav meg noe å se den? Ja. Det gjorde det vel. Jeg fikk sett et gammelt hus. Det gir meg jo noe»<sup>128</sup>.*

Disse syv utgjør en svært liten del av materialet mitt. De er slettes ingen representativ gruppe. Likevel er de interessante, fordi de gjør bare én ting: De forholder seg til objektet, uten å benytte seg av de fortolkningsrammene museet gir dem som publikum. Den tysk-amerikanske litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrecht argumenterer mot det han kaller en forkjærlighet for fortolkning (Gumbrecht, 2004, ss. 21-49). Han skriver blant annet «vi glemte at tingene har substans. At alt materielt indbefatter et irreducibelt tilstedevær af den fysiske verden, der påvirker vores sanser og dermed er medskabende for vores oplevelse av verden» (Gumbrecht, 2004, ss. 29-30 i Mordhorst, 2009). Han argumenterer for at vi må gjenoppdage at ting bare kan *være*. Det er også et kjennetegn ved tingen. Den danske etnologen og museumskvinnen Camilla Mordhorst mener denne *tilstedeværelsen* er underbelyst i museene (Mordhorst, 2009). Museets forhold til materialitet har vært å undersøke og formidle tingenes betydning (Mordhorst, 2009, s 123). Samtidig, mener Mordhorst, at nettopp de kulturhistoriske museenes materielle forankring, gir muligheten til å vektlegge denne tilstedeværelsen (Mordhorst, 2009, s. 140). Det vil kunne gi erkjennelser og kunnskap som ikke kan leses ut av en tekst (ibid.).

De syv som vi har sett over har ut fra sine egne ord opplevd noe ved å bare se bygningen. De har sett bygningen slik den var på tidspunktet de selv var i utstillingen. Den relasjonen de fikk med bygningen var personlig og er et minne eller en opplevelse like god som en annen i museet. Om vi skal ta Mordhorst på alvor bør museet i større grad dyrke muligheten for publikum å *bare være* med objektene. Men vil museet da nå sine overordnede mål om innsikt i kulturhistorien? Objektene har jo i sin tid også først og fremst vært tilstede. Camilla

---

<sup>125</sup> Perm IV. Ark 12.

<sup>126</sup> Perm VI. Ark 32.

<sup>127</sup> Perm III. Ark 69.

<sup>128</sup> Perm III. Ark 41.

Mordhorst argumenterer bruker Gumbrechts teorier til å vise et utgangspunkt for hvordan museene kan tenke nytt om materialitet og tilstedeværelse (Mordhorst, 2009, s. 124-125). Hun trekker frem at dagens dominerende kultur i museene og vitenskapen generelt legger vekt på tanken, fortolkninger og tiden (ibid.). En alternativ kultur der det er kroppen, det som kommer for dagen og rommet gir også kunnskap og erkjennelse, men det gir en annen erkjennelse (ibid.). Museets styrke fremfor andre som medierer kunnskap er nettopp muligheten til tilstedeværelse. Bygningenes egen tiltrekningskraft på publikum er med på å vise dette. Det å se sporene i bygningen, råten, slitasjen, med egne øyne, gir en innsikt om tid, materiell kultur og kulturvernet. Denne innsikten er ikke nødvendigvis enkel å sette ord på, men det er formidling og det kan være en prosess som gir læring.

Et annet element som kan spille inn, om vi ser på intervjuene og utsagnene opp mot statistikken er at «*det ekte*» er tiltrekkende. Både håndverkstunvert i *kostyme* og oppstabling av de *originale bygningsdelene* har merkbar større effekt enn andre. I intervjuene fremhever flere at *det ekte tiltrekker dem*:

162 av 198 som er intervjuet er personer som *gjør noe i utstillingen*. På spørsmålet: «Hva fanget din oppmerksomhet / hva gjør at du bruker tid i denne delen av utstillingen?» svarer samtlige 162 at det var fordi det var noe *ekte* som foregikk. Utsagnene handler som regel om:

- Det synlige *forfallet/ alderdommen* på den oppstablede stallen<sup>129</sup>
- Det synlige *arbeidet* ved håndverksarbeidet<sup>130</sup>
- Det synlige *kostymet* som bidrar til at «*det føles som i gamle dager*»<sup>131</sup>

Den norske etnologen Ragnar Pedersen mener det unike ved museet er det å tilegne seg historieforståelse gjennom de konkrete objektene (2001). Den fysiske strukturen gir en følelse av å tre inn i historiens rom og materialets autenticitet kan gi en følelse av å røre ved historien (ibid.). Dette kan sammenføre tankene om *tilstedeværelse* og *autenticitet*. Samtidig trekker Pedersen frem at dette ikke bare kan bli, men *er* det unike ved museet. Ved *Stall fra Heimtveiten* kan publikum være med i en prosess der fortid og nåtid møtes. Det å se den

---

<sup>129</sup> Nevnt av 47. Det er samtlige som var der mens stallen var fullstendig oppstablet. 23 andre kommenterer det samme, men da er bare enkeltstokker vist frem.

<sup>130</sup> 42 av 46 som er tilstede når det er håndverker eller håndverkstunvert i arbeid kommenterer dette.

<sup>131</sup> Alle 61 som er tilstede når det er håndverkstunvert påpeker synligheten til og ekthetsfølelsen av tunverten. 50 av dem nevner kostymet/klesdrakt/klærne/hatten/vesten spesifikt.



gamle stallen bli en ny bygning med en blanding av de nye og gamle stakkene er en opplevelse i seg selv. Det vil gi *noe* til publikum. Denne publikumsundersøkelsen viser at det i alle fall fører til at publikum bruker mer tid på det som ikke er tilrettelagt, men at de likevel føler at de erkjenner, gjør, lærer eller opplever noe i utstillingen.

### 5.3 Hva skjer når utstillingen endres?

I og med at utstillingen har vært noe forandret, og ulike *paratekster* er benyttet til ulike tider og på ulike måter, er *NF.013 Stall fra Heimtveiten* et godt prosjekt å måle hva som fører til at publikum endrer atferd. I det følgende ses det spesifikt på de ulike formidlingsformene. Det er likevel åpenbart at andre ting også påvirker publikums atferd.

Vi har sett over at størrelsen på gruppen du går på museum med eller som er i utstillingen samtidig med deg, påvirker atferden din. Det gjør også om det er barn og hvor mange barn det er i utstillingen.

En annen påvirkning er hvem publikum er og hva slags bakgrunn de har. Vi kan anta etter data fra andre publikumsundersøkelser at for eksempel amerikanske turister, voksne med akademisk bakgrunn og barn uten fullført videregående har ulikt utgangspunkt for hva de gjør på museene. Denne faktoren er ikke målt spesifikt, men alle i publikum er registrert etter når de var i utstillingen. Vi vet at det er flere nordmenn fra Oslo og Akershus i museet i påsken og helgene i september, og at det er flere langveisfarende, også fra utlandet, om sommeren. Det ser vi også på intervjuene der andelen som har vært på museet tidligere, er vesentlig høyere i påsken og september, mens antall besvarelser på engelsk er vesentlig høyere om sommeren.

Det ser likevel ikke ut til å ha stor effekt på den atferden jeg studerer. Ikke ved noen tilfeller ser tidspunkt undersøkelsen er tatt opp på til å ha signifikant innvirkning på resultatet. Avvikene likner andre tidspunkt der formidlingsselementene var omtrent de samme.

Men er det slik at det å *endre paratekst* påvirker publikum i utstillingen?

Jeg presenterer her forskjellen på publikums handlinger når det er håndverksdemonstrasjon og når det er muntlig formidling, når det er tekstplakat og ikke, når huggelydopptaket spilles av i utstillingsboden og ikke og når det er håndverksformidler kontra bare håndverker.

### 5.3.1 Håndverksdemonstrasjon eller muntlig formidling?

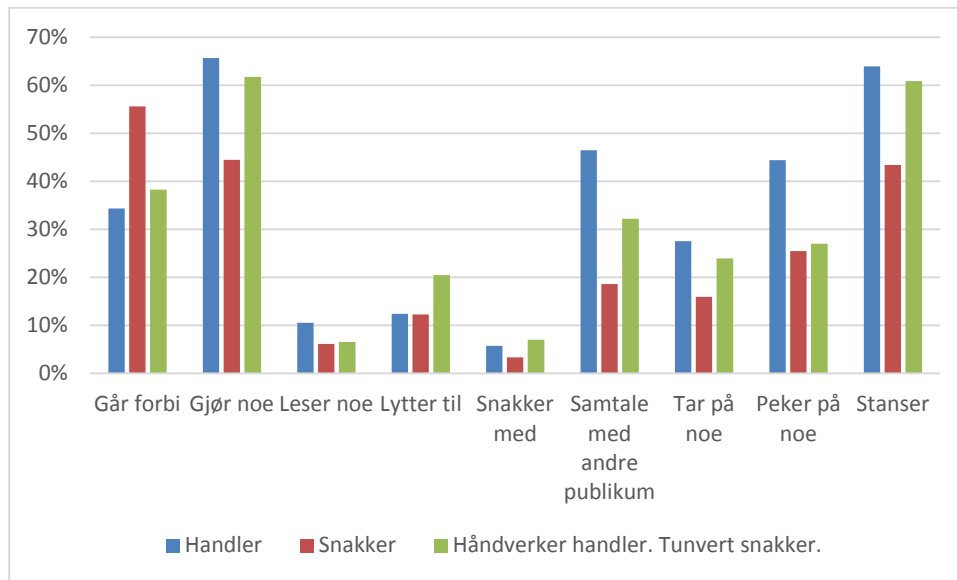


Diagram 7: Andelen som gjør ulike ting når håndverker/tunvert handler og når håndverker/tunvert snakker<sup>132</sup>. Blå er når håndverker/ håndverkstunvert handler. Rød er når håndverker/ håndverkstunvert snakker. Grønn er de gangene håndverker handler og tunvert snakker. Konfidensen for endret atferd er noe variabel. Se vedlegg 5 for p-verdier.

Som vi kan se av diagrammet over så gjør flere noe i utstillingen når det er håndverksdemonstrasjon (eller håndverksarbeid). Det er tydelige utslag på at færre går forbi når det er handling og færre gjør noe når håndverker/tunvert snakker. Det kan se ut til at handling øker interessen blant flere i publikum. En av de som gikk forbi når håndverker snakket sier:

*«Jeg orker ikke stå å høre på lange utlegninger. Folk som preker kan jeg se andre steder. Dessuten kunne jeg lest noe om jeg lurte på noe»<sup>133</sup>.*

Håndverkeren i aktivitet tiltrekker seg oppmerksomhet og ser ut til å holde på den. Dette understrekes særlig av at mer enn dobbelt så stor andel av publikum snakker med andre i publikum (i egen eller andres gruppe) om temaer som angår utstillingen når det er håndverksformidler. Dette utslaget er også så markant at den statistiske analysen gir høy sikkerhet for at denne observasjonen ikke skyldes tilfeldigheter<sup>122</sup>.

*«Det er så interessant å se noen jobbe i museet, se hvordan dere [museet] tar vare på bygningene og bruker det samme håndverket som de brukte den gang. Det gjør alt mer*

<sup>132</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

<sup>133</sup> Intervju som vedlegg til ark 113, perm III.

*levende for oss. Jeg forstår mer hvor hardt arbeidet det var og hvor imponerende det er. Det er ingen ferdighytte liksom. Også i ekte kostyme og greier. Skikkelig ekte. Skikkelig bra»<sup>134</sup>.*

### 5.3.2 Plakat blir et stengsel for interesse

Plakater med tekst og bilder er den vanligste måten for Bygningsantikvarisk avdeling å formidle arbeidet sitt<sup>135</sup>. Det er derfor særlig interessant å se hva plakaten gjør med publikums handlinger i utstillingen.

Umiddelbart tenkte jeg at når det er tekst så vil gjennomsnittet være lenger i utstillingen fordi plakaten forklarer hva publikum ser, men det viser seg å være motsatt:

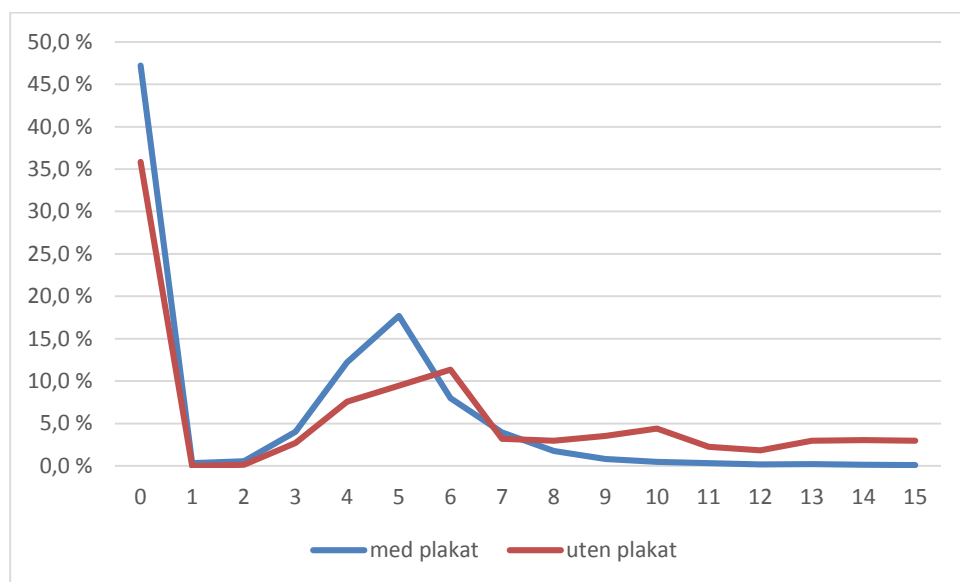


Diagram 8: Tidsbruk med og uten plakat når publikum bruker under 15 minutter<sup>136</sup>.

Her har jeg tatt ut de som er over 15 minutter i utstillingen. Det gjelder under 4 % av publikum og er med på å trekke snittet unaturlig høyt opp. Vi har sett at de fleste bruker 4-5 minutter i utstillingen. Når det ikke er plakat er denne toppen forskjøvet til 5-6 minutter og større andel som bruker mer tid enn det. Gjennomsnittstid med plakat er 5,2 minutter, mens gjennomsnittstid uten plakat er 7,7 minutter, p-verdi 0,006. For begge beregningene er bare tidsbruk på 15 minutter eller mindre inkludert.

<sup>134</sup> Intervju som vedlegg til ark 27, perm II.

<sup>135</sup> Samtale med førstekonservator Terje Planke, 5. mai.

<sup>136</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

Utvalgene med tanke på voksne og barn og andre forutsetninger gir ikke signifikante utslag som kan si at det er andre variabler som påvirker dette.

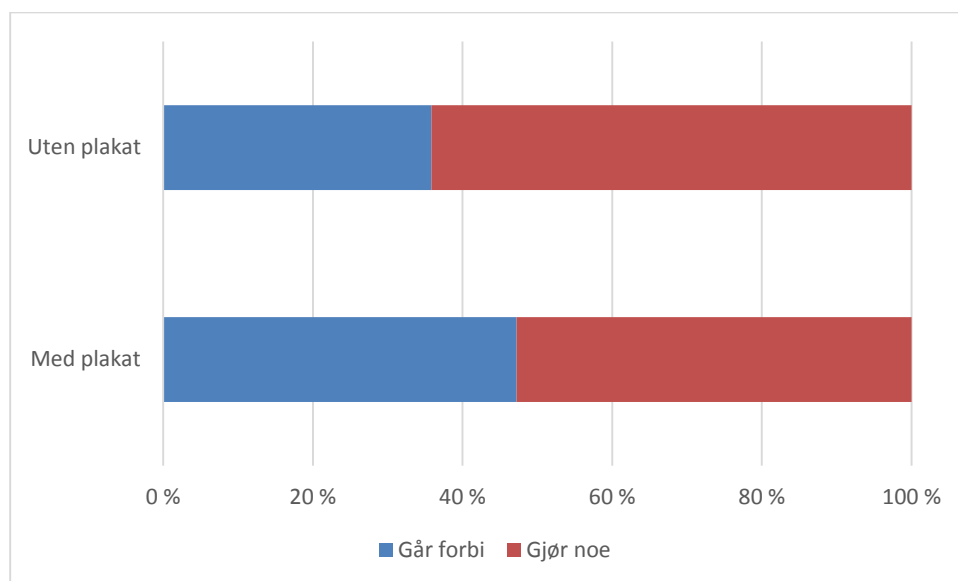


Diagram 9: Går forbi eller gjør noe<sup>137</sup>.

Den samme tendensen ser vi når vi ser hvor mange som går forbi eller gjør noe når det er plakat eller ikke. Det er overraskende at tekstplakat ser ut til å ha så stor negativ effekt for at publikum skal bruke tid når dette er en formidlingsform vi er svært vant til å møte på museer. Det er også grunnleggende i museumsarbeidet at tekster brukes til å veilede publikum i temaet, gi innsikt i kontekst og forklarer publikum hva de kan se etter. I denne undersøkelsen ser det ut til at teksten blir en barriere publikum velger å omgå i stedet for en port til innsikt.

De markante endringene i publikums atferd ved bruken av en så vanlig formidlingsform bør undersøkes videre. Om dette gjelder i flere utstillinger enn denne, så bør det ha følger for hvilke formidlingsformer som velges og se om det er noe som kan gjøres med utforming av tekst som bygger ned barrieren.

Jeg har intervjuet 162 som har gjort noe i utstillingen. Disse er ikke et representativt utvalg, men gir en mulighet til å ytterlige utdype funnene om publikums bruk av utstillingen. Samtlige 162, uavhengig av om de har lest noe eller ikke svarer at de har opplevd *håndverk*, *restaurering/vedlikehold/reparasjon* eller *bygging*<sup>138</sup>, også når det ikke foregår håndverk eller bygging mens de er tilstede. Hele 100, hvorav 60 som ikke har lest tekst, svarer *byggeskikk*,

<sup>137</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

<sup>138</sup> Håndverk (51), restaurering/vedlikehold/reparasjon (125), bygging (99). Perm I-VIII.

*lafting, prinsipper for bygging.* 88, hvorav 51 ikke har lest noe tekst i det hele tatt, svarer *tradisjoner og hvordan ting ble gjort i gamle dager*. Forståelsen av hva de har sett og hva de oppsummerer, ser ut til å ha svært lite med om de leser den fordypende teksten eller ikke. De som har lest teksten svarer at stallen er fra Heimtveiten og noen har bitt seg fast i hvor unge de som har bygd stallen er. Så den eneste forskjellen i formidlingen er at en gruppe har noe mer detaljert kunnskap, men alle – også de som ikke leser – har oppfattet hovedessensen ved prosjektet.

### 5.3.3 Huggelyd i utstillingsboden

Til utstillingsboden ble det tatt opp et lydspor av at håndverkerne Henning Jensen og Magnus Wammen klamphugger. Det spilles av i boksen, og ser ut til å ha svært stor effekt i antallet som besøker boden:

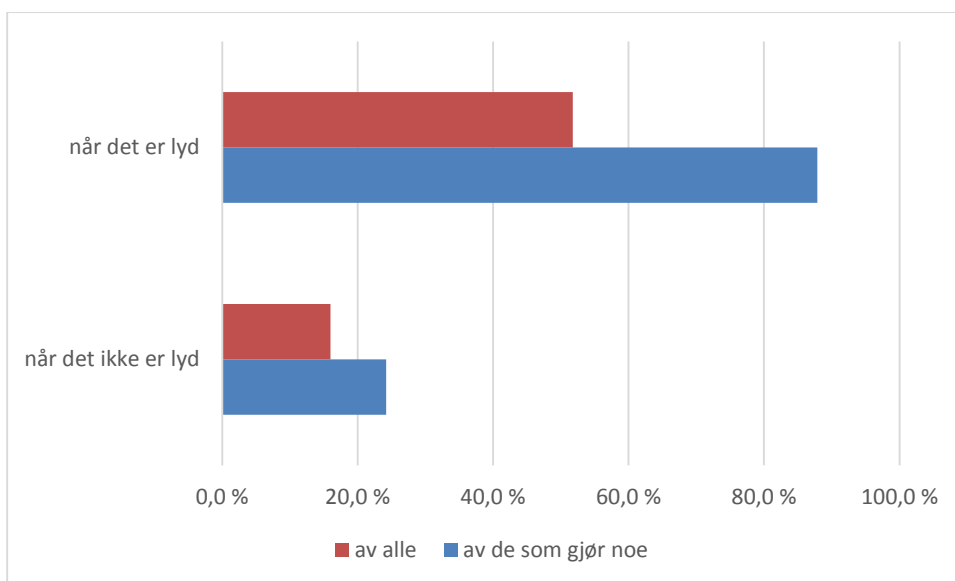


Diagram 10: Andelen av publikum som gjør noe og da går inn i utstillingsboden<sup>139</sup>.

Heller ikke her er det signifikante forskjeller på barn/ voksne, om det er en eller flere i utstillingen, eller andre aktiviteter samtidig. Utstillingsboden uten lyd er en av de minst besøkte elementene i utstillingen. Terskelen til boden er høyere enn det å se, peke på eller gjøre noe ute i selve utstillingen. Denne terskelen brytes ned når det er lyd. Lyden skaper nysgjerrighet og trekker folk inn i boden. De blir også værende, og ser på verktøyet, titter

<sup>139</sup> For tabell og utregning av P-verdi, se vedlegg 5.

raskt på filmen, ingen setter seg ned for å se den, og sveiper raskt over alle bildene. Fem i hele utstillingen leser alle tekstene.

Den amerikanske pedagogen Deborah L. Perry forsker på læring utenfor skolen. Hun har forsøkt å finne ut hvordan museene kan fremme læring på en måte der museene får publikum med seg (Perry, 2012). Perry argumenterer for at nysgjerrighet er en viktig motivasjon for å kunne engasjere seg i og lære noe av elementer på museet (Perry, 2012, ss. 98-101). Sanselig nysgjerrighet er en av formene for nysgjerrighet Perry ser har størst effekt for å tiltrekke seg publikum til et visst område når de er i utstillingen (ibid.). Bruken av lyd, som også er knyttet til det publikum kan få større innsikt om, i utstillingsboksen kan være et eksempel på dette.

#### 5.3.4 Publikum lærer av å snakke med hverandre

Laftemodellen i utstillingen skaper mest av alt en ramme for samtale. Det er registrert 104 samtaler publikum imellom som tar for seg laftemodellen<sup>140</sup>. En svært typisk samtale er denne:

*«Gutt: Hva er det der?»*

*Kvinne: Det er stokker som er satt opp sånn som de bygde i gamle dager. Sånn som de husa rundt her er bygd.*

*Gutt: Hæ? Kan man bygge hus sånn?*

*Kvinne: Ja. De gjorde sånn før. Også bygger vi hytte sånn. Mona og Petter sin hytte. Husker du vi var der? Den er bygd på denne måten. Det kalles laft.*

*Gutt: Oi! Men hvordan kan det stå oppe? (gutten røsker litt i stakkene)*

*Kvinne: Du ser her. De er formet etter hverandre.*

*Gutt: Som lego liksom. Mer som lego enn som hus. Det er ikke spiker»<sup>141</sup>.*

Samtalen er typisk fordi den foregår mellom to i publikum i samme gruppe og fordi det er et barn og en voksen. I tillegg inneholder argumentasjonen flere elementer som går igjen: 1) assosiasjon til gamle dager, 2) forhold til moderne laftede bygninger, gjerne hytter, 3) forklaring av hvordan det «sitter sammen uten spiker».

---

<sup>140</sup> Perm VI, VII, VIII.

<sup>141</sup> Perm VIII, ark 34.

En annen vanlig samtale er av denne typen:

*«Kvinne 1: Se, her viser de hvordan laft er.*

*Kvinne 2: Spennende. Ganske avansert til å være så gammelt. Du snakket om at du ville lære deg det, Terje?*

*Mann 1: Ja. Hadde vært kult å bygge egen hytte. Men det krever erfaring da. Fryktelig mye jobb og tid og hardt arbeid.*

*Kvinne 1: Ja. Fryktelig slit. All den hugginga»<sup>142</sup>*

Den foregår mellom voksne. Der er gjerne assosiasjonene til eget ønske om å lafte, hardt arbeid og hvor avansert laft egentlig er. Begge samtalene minner om andre samtaler om andre ting enn laftemodellen i utstillingen. Den vanligste formen læring på utstillingen ser ut til å være å snakke med andre om det de ser, og tilføre assosiasjoner og kunnskap til hverandre. Samtalen mellom publikum ser ut til å være svært fruktbar og en sentral del av totalopplevelsen til publikum. På mange måter er formidlingen mest vellykket når den blir en katalysator for at publikum tilfører hverandre ulike perspektiver og ideer om utstillingens tema.

Laftemodellen er også, som et element på utsiden av gjerdet, noe som legger til rette for taktil læring. Jeg har blant annet registrert to tilfeller der en tar og demonterer hele modellen, og så tar familien og setter den sammen i lag<sup>143</sup>. Nesten alle som snakker om modellen tar på den. Håndverkstunvertene oppfordrer også til det flere ganger.

«Gjennom å snakke med andre i følget sitt forstår og skaper publikum mening,» skriver Deborah Perry (2012, s. 15). Hun har, som jeg, funnet ut at ulike elementer ved ulike utstillinger kan være med på å fremme eller hemme *den sosiale læringen* som foregår i utstillingen. I Heimtveiten-utstillingen ser det ut til at laftemodellen er med på å fremme dette. Perry har særlig vært nysgjerrig på om menneskets grunnleggende vilje til å lære (Bruner 1966) også innebærer en grunnleggende vilje til å lære bort (Perry, 2012, s. 21-25). I alle publikumsundersøkelsene hun har gjort finner hun at publikum lærer bort til de de går i utstillingen med (ibid.). Det gjør de ved å 1) tilegne seg kunnskapen utstillingen tilbyr før den andre for så å forklare og vise den til følget sitt, 2) bruke egne erfaringer og kunnskap til å lære bort noe i utstillingen, 3) bruke utstillingen til å lære bort noe han eller hun kan selv

---

<sup>142</sup> Perm VII, ark 71.

<sup>143</sup> Perm VIII, ark 4 og 13

(ibid.). Dette ønsket om å *lære bort* ser også ut til å være viktig ved *Stall fra Heimtveiten*. Samtalene i utstillingen er ofte utveksling av kunnskap eller meninger som kommer fra assosiasjoner i museet. I all hovedsak lærer publikum hverandre i museet, men i enkelte grupper er det én som i svært mye større grad og av og til alene lærer bort kunnskap til andre.

### 5.3.5 Når barna får prøve sag

I St.meld. nr. 49 (2008-2009) *Framtidas museum* argumenteres det for at museumsformidlingen kan nærme seg vitensenterpedagogikken der det er mål om at barn og unge «skal lære ved å gjera» (s. 109). Ved *Stall fra Heimtveiten* er ikke dette spesielt utpreget. Formidlingen er i all hovedsak basert på det visuelle og samtalen med ett unntak: Ved enkelte anledninger lar håndverkstunverten barn prøve tomanns håndsag.

Det er interessant siden det ikke er benyttet sag til konstruksjon av stallen. Sag var ikke i bruk i Setesdalen i 1850<sup>144</sup>. Likevel sier håndverkstunvert Sebastian Namork:

«Jeg vet at det mest sannsynlig ikke ble brukt sag når stallen ble bygd på Heimtveiten, men det er jo viktig at barna får en følelse av hva håndverk er, hva vi driver med. Det er jo det vi skal formidle. Men det må formidles trygt. Vi kan ikke gi ungene øks heller. Det viktigste er at de får riktig følelse»<sup>145</sup>.

De barna som får prøve dette bruker en del tid på å sage. Ingen av de som prøver dette bruker under 8 minutter i hele utstillingen. Både barn og voksne uttrykker glede av å ha fått prøvd å «gjøre det slik det ble gjort», «sett hvordan staller ble bygd på ekte i gamle dager» og «prøvd noe gøy som sier noe om hvordan det var før».

Det kan se ut til at prøvingen av håndsagen øker publikums følelse av at de er med på noe autentisk. Selv om det kanskje gjør prosjektet mindre i tro med 1850-tallets håndverk.

## 5.4 De som går forbi

Av de 198 som er intervjuet er 36 av dem personer som går forbi utstillingen uten å gjøre noe. I mine dybdeintervjuer svarer disse som regel at *Heimtveiten* virker «uinteressant», «lik alt det andre» eller «at de ikke har tid». Interessen kan selvsagt variere med formidlingsformene,

---

<sup>144</sup> Samtale med Terje Planke, 16.5.2014.

<sup>145</sup> Feltdagbok III, s. 16-18.



men at de ikke har tid, eller er på veg til noe annet, vil alltid være en faktor for om publikum går forbi eller bruker tid i utstillingen.

På spørsmålet «Hvorfor gikk du forbi byggeplassen og utstillingen bak her? Hva gjorde at du ikke stanset?» svarer 12 at det «er kjedelig», «virker kjedelig», «is boring», «ikke er interessant», «interesserer meg ikke». 17 svarer at de «ikke har tid», «skal møte andre for å spise lefse», «skal se danseshow», «skal snart hjem», «skal finne noe å spise» og 7 påpeker at «jeg har sett mange bygninger nå», «dette er ikke noe ulikt de andre tunene», «det bygget kan vi ikke gå inn i», «dette er likt alt det andre», «jeg la ikke merke til det, alt er så likt her ute».

Det ser altså ut til at det er mange grunner til at folk går forbi. Likevel ser vi at antallet som stanser varierer veldig utfra hvordan formidlingen av stallen er og om det er andre som samtidig stanser med stallen. Det kan vi kalle pedagogiske og sosiale årsaker. Det synliggjøres ikke så godt i intervjumaterialet, kanskje fordi de ikke vet hva som kunne vært formidlingsopplegget, og at det å kopiere andres atferd er en internalisert og ubevisst handling.

## 5.5 Når stallen blir en illustrasjon vi ikke ser

Ved analysen av publikum i utstillingen *Skipet* på Norsk Maritimt Museum så vi at det var mer hensiktsmessig å dele publikum inn etter atferd enn etter demografi. Det viste seg at det var tre tydelige former for ulik atferd:

- 1) oppleverne, som bruker utstillingen som kulisse for annen aktivitet
- 2) fordyperne, som leser alle tekstene og bruker utstillingen som en tredimensjonal bok med illustrasjoner
- 3) besøkernes, som kombinerer de to måtene å være i utstillingen på

(Sandsmark, 2011, ss. 14-15).

*Skipet* var en utstilling med flere interaktive elementer, delvis inspirert av vitensenterpedagogikk (St.meld. nr. 49 (2008-2009), s. 109-110). Det er ikke *Stall fra Heimtveiten*. Bare muligheten til å prøve sag, og da under veiledning av håndverkstunvert, har et tydelig element av dette utgangspunktet. Derfor er ikke kategorien «opplever» så relevant

når vi undersøker *Stall fra Heimtveiten*. De aller fleste i *Skipet* var det som ble kalt «besøkere» (Sandsmark, 2011, ss. 14-15). Disse kombinerer et aspekt av opplevelse med læring, og ser ut til å være særlig opptatt av å bruke det visuelle. I *Skipet* bruker disse mye tid ved skipsmodellene, som de også diskuterer med andre i publikum (ibid.). På mange måter kan vi si at denne gruppen er godt undersøkt og representert i analysen og tolkningen av data. Det store flertallet som i hovedsak ser ut til å bli styrt i museumsbesøket av at de ser interessante objekter, hører en lyd som vekker interesse og stanser når de ser håndverksarbeid blir utført i utstillingen er presentert godt tidligere, og utgjør et stort flertall.

En svært interessant gruppe som vi har vært lite innom er *de som leser* i utstillingen. De utgjør 10 % av alle og 17 % av de som gjør noe<sup>146</sup>. Av de 198 som er intervjuet har 22 lest i utstillingen. Det er en ganske representativ andel av flertallet, men et svært lite utvalg til å si noe absolutt utfra intervjuene.

Et interessant trekk er at når du først leser så leser du på mye, nesten alt som er tilgjengelig der du er. Utfra tidsbruken ser det ikke ut til at alle leser hele tekstene, men det ser ut til at de leser litt på alt. Et annet overraskende funn er at de som leser gjør lite andre ting. Ofte bare leser de, og stanser de, av de handlingene jeg jevnt over har registrert på alle i undersøkelsen. De bruker også noe kortere tid enn andre, særlig når det er håndverksdemonstrasjon. Da har publikum som helhet en tendens til å bli stående 1-3 minutter lenger enn ellers. Den økningen er ikke å se blant de som leser.

Det ser altså ut til at det er en liten, men ikke ubetydelig gruppe i publikum som først og fremst får med seg teksten og lite av det øvrige som museet ønsker å formidle ved utstillingen.

De 22 som er intervjuet svarer alle at de har lest om en stall fra Setesdalen, at den restaureres/rekonstrueres/oppføres/bygges nå og at det brukes tradisjonelle håndverksteknikker. De 9 som har vært i utstillingsboden nevner alle navn på noen av håndverksteknikkene rent spesifikt, men når jeg spør dem om de forstod sammenhengen mellom verktøyene som hang i utstillingen og håndverksteknikkene, og hva de tenkte om det svarte 7 av dem at de ikke hadde lagt merke til at det var verktøy knyttet til stallen i boden.

---

<sup>146</sup> 397 av 3 987 som er i utstillingen totalt. 397 av de 2 273 som gjør noe.

Ingen av de 9 nevner heller videoen uoppfordret og bare én svarte ja på at han så en stund på den. Det er heller ikke inntegnet at de har stanset der særlig lenge på noen av de som leser.

16 av de 22 var tilstede mens det var håndverker/tunvert i utstillingen. To av dem snakker om sammenhengen mellom teksten og håndverkerne. Tre av dem har ikke registrert at dette henger sammen.

En uttrykker det som ser ut til å være tendensen til samtlige som leser i utstillingen:

*«Jeg blir så opphengt i teksten at jeg ikke prioriterer eller ikke ser tingene eller oppvisninger eller andre ting. Jeg vil jo få med meg det som er viktig. Innholdet liksom»<sup>147</sup>.*

## 5.6 Publikumsutvikling

*«Kulturorganisasjoner er til for publikum, det er publikum som er deres mål, deres eksistensberettigelse og publikum som opprettholder offentlige institusjoners kulturpolitiske legitimitet» (Gran, 2010, s. 11).*

Norsk Folkemuseum har som overordnet mål at de «skal fremme kunnskap, forståelse og toleranse gjennom historisk og kulturelt mangfold. Norsk Folkemuseum skal være en sentral arena for kulturopplevelser<sup>148</sup>». I tildelingsbrevene står det: «Museenes samfunnsrolle eller samfunnsoppdrag ligger i å utvikle og formidle kunnskap om menneskers forståelse av og samhandling med sine omgivelser<sup>149</sup>». Alt dette peker på at det er behov for kunnskap om hvordan museets formidling fungerer. En ting er hva museet formidler. En annen til er hva publikum opplever og hva denne opplevelsen fører til. Det er mye fokus på museene som dialoginstitusjoner der de i samspill med samfunnet rundt skal formidle og skape ny kunnskap og ny kultur (NOU 1996:7, St.meld. nr. 49 (2008-2009)). Samtidig er det vanskelig å vite hvordan museene når dette store målet om å være med å forme samfunnet når vi ikke vet hva som skjer i det små, i den sosiale sammenhengen utstillingen er. Det regjeringsoppnevnte forskningsutvalget understreker at publikumsutvikling er ett av feltene det er behov for ny og mer forskning om (Grund et al (2012)).

---

<sup>147</sup> Ark 8. Perm VII.

<sup>148</sup> <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Malgruppe-Innganger/Om-museet> (sett 1.6.2014).

<sup>149</sup> Brev fra Kulturdepartementet: Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2010 (18.2.2010), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev – 2011 (27.12.2010), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2012 (16.12.2011), Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2013 (17.12.2012) og Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2014 (17.12.2013).

Kulturforskeren Kjell Magne Mælen argumenterer for at man må se publikum som en integrert del av den kulturelle virksomheten, og ikke som en mottaker av et endelig produkt (2010). Vi har sett av publikumsundersøkelsen at publikum selv former hverandres opplevelse, særlig gjennom samtalen og diskusjonen med andre i utstillingen. Dette er en viktig del av opplevelsen, og ser også ut til å være en viktig av læringen. En oppgave for museet må være å tilrettelegge for at publikum i større grad kan oppleve og lære på de måtene som ser ut til å ha effekt og stor oppslutning. Målet behøver ikke være at publikum leser teksten, men at de opplever og oppfatter noe på en eller annen måte. For å vite hvordan dette fungerer bør publikumsundersøkelser, som denne oppgaven, gjøres i større grad.

## 6 Museum: Møtested og maktarena

Museumsutvalget lanserte i *Museum. Mangfald, minne, møtestad* (NOU 1996:7) begrepet *møtestaden* om museumspolitikken. I innledningen til kapittelet om møtestaden skriver de at

*«Ein viktig indikator på om museum lukkast, er [...] korleis museumsutstillingar når fram med budskapane sine, korleis musea maktar å vekja opplevingar og impulsar som timlerer intellektuell og kjenslemessig nyfikkne» (NOU 1996:7, s. 112).*

Dette kapittelet handler om hvordan museet på institusjonelt nivå forholder seg til dette og hvilke premisser det legger for museumsarbeidet.

### 6.1 Møtested mellom publikum og museum

Folkemuseets direktør og grunnlegger Hans Aall skriver i en budsjettøknad til Oslo kommune våren 1930 at

*«Forholdet mellom museene – særlig de kulturhistoriske – og publikum har i mange år vært et brennende spørsmål. Museenes populære opgave har ikke vært tilnærmelsesvis løst. De besøkende er ikke kommet i den kontakt med samlingene som de burde. De har vandret rundt i museumsrummene og kanskje festet sig ved enkelte ting som særlig pene eller rare, men nogen følelse av at slike samlinger kan fortelle om vår materielle, kulturelle og sociale utvikling har de færreste fått» (Hegard, 1994, s. 88).*

Hans Aall mener altså at friluftsmuseet skal være mer enn en samling, og publikumsopplevelsen skal være mer enn opplevelse. Gjenstandene skal fortelle fra fortiden og gi publikum en innsikt i materiell, kulturell og sosial utvikling som museet mener bare gjenstandene kan gi. Aalls ord kunne vært brukt av museumsdirektører i dag. Museene er, særlig som turistattraksjoner, plassert i et landskap mellom underholdning og undervisning.

Seksjonsleder Marit Berg ved Norsk Folkemuseum skriver i 2004 at

*«Vi må ta selvkritikk for at Friluftsmuseet kan betraktes som et eventyrland, og et ukjent land. Om vår intensjon har vært å gi et bilde av den folkelige kulturen, har fremstillingen blitt så forenklet at folkløse er mer dekkende for det vi gjør. Når vi presenterer folkløse som folkekultur, innenfor rammene av et historisk museum, er det naturlig at besøkeren oppfatter fremstillingen som troverdig og sann. Det vi bidrar til er å opprettholde en myte om Friluftsmuseet som noe uvirkelig, langt borte fra den egentlige virkeligheten.*

*Besøkeren som ønsker seg sitt gode sted i “gamle” omgivelser, finner mening i Friluftsmuseet. For andre kan det virke meningsløst»<sup>150</sup>.*

Berg påpeker den manglende lærende og forståelsesskapende dialogen mellom Friluftsmuseet og publikum. Hun peker på omtrent samme problemstilling som Aall. Samtidig som hun tydeligere understreker Friluftsmuseets forfalskende bilde av fortid og sted.

Både Aall og Berg fremhever formidling av folkelig kultur som en hovedoppgave for museet. Begge påpeker i sine tekster at Friluftsmuseet må utgjøre en sentral del av dette formidlingsarbeidet. De beskriver begge utfordringene ved å formidle tidligere tider på en måte som skaper en forståelsesramme for publikum.

Det er flere måter å formidle på. Aall peker allerede i 1938 på at det er tre hovedformer for formidling; katalog, ”å dynke utstillingen i etiketter” og omvisninger (Hegard 1994, s. 88). Han argumenterte for at omvisninger var den mest vellykkede, men at det krevde godt utviklede opplegg og brukte brevet nevnt over for å søke om å tilsette en museumslektor. Berg skriver i sin artikkel at video, lyd og lukt kan være supplerende elementer til dagens formidling i Friluftsmuseet.

Det unike Friluftsmuseet har, som ingen bok, nettside eller applikasjon kan stille opp med, er de originale gjenstandene, bygningene. Mangeårig konservator Marta Hoffmann ved Norsk folkemuseum skriver i en opphetet debatt om formidlingen og forskningen ved museene:

*«Museenes materiale består altså av en egen type kulturytringer, og formidlingen til publikum må ta hensyn til dette. Materialet selv tilsier at folk først og fremst får sine inntrykk gjennom øyet. Utstillingene vil vise form og farger, og bare i annen omgang ty til ord, nemlig de stikkord som er nødvendige for at besøkeren skal få adgang til det kompleks av ideer gjenstanden representerer» (Hoffmann, 1971).*

Hoffmann argumenter i motsatt retning av Berg. Hun vil ha et museum der det visuelle alene er det pedagogiske virkemidlet. Gjennom å se gjenstanden, og konsentrere oss om det, skal vi forstå. Aall hadde også som utgangspunkt at gjenstanden i størst mulig grad skulle tale for seg selv uten andre elementer som tekst og foto (Bjørkvik, 1987, s. 83). Men hva trenger vi for å se gjenstanden?

En av Aalls etterfølgere som museumsdirektør, Halvard Bjørkvik, bruker Hoffmanns utspill i denne debatten som grunnlag for en drøfting av hva historikere og museumsfolk kan lære av hverandre når vi skal formidle historie (Bjørkvik, 1987, ss. 82-90). I denne artikkelen bruker

---

<sup>150</sup> <http://sff.museumsforbundet.no/?p=283> (sett 1.6.2014).

Bjørkvik Hoffmann som ytterpunkt for det synspunktet museumsfolk kan stå for. Han går i sin artikkel gjennom flere utstillinger ved Norsk folkemuseum der han drøfter ulike synspunkt på formidling på ulike deler av utstillingen. I Setesdalstunet kan publikum se det store tømmeret, det fine laftearbeidet og utskjæringene. Publikum ser selv at dette er folkekunst av høy kvalitet. Museumsmannen kan, i følge Bjørkvik, forklare teknikken og skape undring hos publikum for hvordan dette kan skapes med så primitive redskaper. Bjørkvik argumenterer for at publikum ikke er ferdige med Setesdalstunet når vi har forstått type, byggemåte og teknikk. Han argumenterer for at historikeren kan bruke husa som innfalsvinkel til å fortelle om det miljøet huset ble skapt i (Bjørkvik, 1987, s. 84). Bjørkvik avslutter med:

*«Museumsmannen og historikeren utfyller kvarandre, og dei treng kvarandre. Museumsmannen dreg opp rama og viser det handfaste produktet. Historikaren viser relasjonane, klårlegg funksjon og plasserer gjenstanden i ein vidare samanheng. Og så treng vi båe hjelp av diktaren til å skapa levande personar og fylla ramma med liv» (Bjørkvik 1987, s. 90).*

Hvordan dette skal gjøres rent praktisk, sier Bjørkvik lite om utover å skissere ulike perspektiver på deler av samlingene til Norsk folkemuseum. Museet ønsker å bruke *Stall fra Heimtveiten* som forsøksobjekt for ulike former for formidling. Også tidligere har Setesdalstunet vært forsøksområde for ny formidling ved museet. Da Norsk Folkemuseum skulle tilsette museumspedagogen som Aall fikk bevilget penger til etter brevet fra 1938, bestod jobbintervjuet blant annet av å guide i Setesdalstunet for henholdsvis elever i grunnskolen og gymnaset (Hegard, 1994, s. 89).

Vi kan oppsummere med at det er flere ulike prinspper for hvordan objektet kan formidles. Jeg forsøker å kategorisere dem slik:

- (1) Visuell formidling på *objektets egne premisser*
- (2) Språklig formidling på *fortellingens og kulturens premisser*
- (3) Multimedial formidling på *opplevelsens premisser*

Dette er selvsagt en grov forenkling. Det går fint an å kombinere ulike former for formidling, og også argumentere for at alt gjøres på *premisset om at objektet og objektets idé skal gjøres best mulig tilgjengelig for (flest mulig i) publikum*. Det er lite grunnlag for å hevde at noen av disse synene ønsker å gjøre objektet mindre tilgjengelig eller mindre viktig i utstillingen. Samtidig er de valgene som gjøres for formidlingen svært avgjørende for hvordan publikum opplever utstillingen.

Marta Hoffman argumenterer for at de kulturhistoriske objektene taler et eget språk og at tekst kun bør være supplerende, som en slags oversettelsesguide for å kunne betrakte objektet i seg selv. I praksis er det slik *Stall fra Heimtveiten* fungerer. Vi har sett i analysen av publikumsundersøkelsen at bygningen i seg selv, delvis med håndverksutøvelse som middel til oversettelse, er det som de fleste i publikum velger å oppleve for å forstå stallen. Det kan stå som eksempel på visuell formidling.

Ved *Stall fra Heimtveiten* er tekster på plakater og muntlig formidling fra håndverker og håndverkstunvert eksempel på språklig formidling. Det interessante med hvordan dette fungerer i utstillingen er at det ser ut til å trekke oppmerksomhet vekk fra stallen, håndverket og selve objektet. Museet forteller da en annen historie med andre virkemidler, selv om det visuelle også er tilstede i utstillingen. Språklig formidling kan se ut til å skape en barriere, i stedet for en inngang til å forstå stallen.

Utstillingsboden ivaretar noen av ideene om multimedial formidling, særlig når lyden står på. Når den er på fungerer lyden som innpisker til at publikum studerer bildene og bygget.

Kulturviteren Bård Kleppe skrev i sin masteroppgave om bygdetunenes betydning i dag (2007). Han drøfter blant annet om all kunnskap kan formidles muntlig eller skriftlig (Kleppe, 2007, s. 34). Han støtter seg til filosofen Michael Polanyi (1967) og hans verk om *tacit knowledge*, der han argumenterer for å utvide kunnskapsbegrepet til å omhandle det vi kan, men som er vanskelig å beskrive muntlig eller skriftlig: «We can know more than we can tell» (Polanyi, 1967, s. 4).

Kleppe trekker frem museenes formidling av tradisjonelt håndverk (2007, s. 34). På norsk kan vi både bruke begrepet handlingsboren kunnskap, taus kunnskap eller taus viten (Kleppe, 2007, s. 34, 77). *Taus viten* er et begrep som kan omfatte alle erfaringer vi på en eller annen måte lærer noe av mens taus kunnskap i større grad skaper en annerkjennelse av disse erfaringene som nettopp kunnskap (Kleppe, 2007, s. 77). Kleppe viser blant annet til hvordan dette har legitimert tradisjonshåndverket, dansen og sykepleierfaget (ibid.).

Det vil være fruktbart for museet å ikke bare se på tradisjonshåndverket som *taus kunnskap*, men å utvide begrepet til å også gjelde *det å gå på museum*. Dette perspektivet, som museet blant annet bruker aktivt i arbeidet med immateriell kulturarv, gir en mer riktig ramme for å



forstå hva publikum faktisk gjør, lærer og opplever i utstillingen. Det synliggjør også at objektet alene kan fremme kunnskap.

## 6.2 Håndverkeren: Nederst eller nærmest

Vi skal ha med oss den tause kunnskapen videre i dette kapittelet, for hva betyr den tause kunnskapen særlig håndverkerne besitter når valg skal avgjøres ved museet?

Jeg tar utgangspunkt i den franske kultursosiologen Pierre Bourdieus maktforståelse (2012) og hvordan denne pleier å bli brukt i norsk kulturpolitisk forskning (Mangset 2013). Denne tradisjonen legger stor vekt på sosial makt, karismatisk herredømme og kommunikasjon/språk som kilder til makt (ibid., s. 8). Disse studiene er i hovedsak gjort av kunstfeltet. Jeg adapterer dette til det kulturhistoriske feltet for å få et utgangspunkt for å beskrive de underliggende spenningene som ser ut til å være på museet.

Bourdieu var opptatt av maktforhold og stridigheter på kulturfeltet og studerer hva som konstituerer disse maktforholdene og dermed driver frem stridighetene (Mangset. 2013, s. 10). Det er det jeg leter etter på Norsk Folkemuseum.

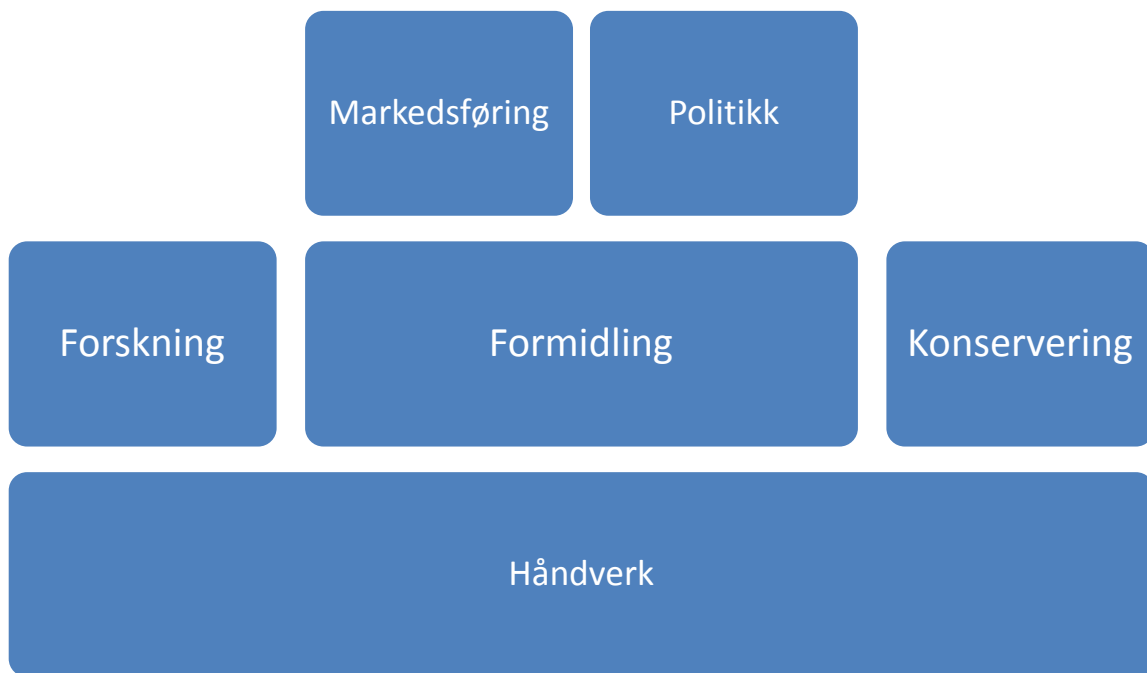
Pierre Bourdieu bruker begrepet *felt* som et system av relasjoner mellom posisjoner der ulike agenter og institusjoner er i strid om noe felles (Bourdieu 2012). Feltet i denne sammenhengen er det kulturhistoriske museet og agentene er representert ved de ulike profesjonene på feltet, men hva strides de om?

Begrepet *symbolsk kapital* brukes ofte i kultursosiologiske studier av kunst og makt (Mangset, 2013, s. 11). Bourdieu peker på at det er denne spesifikke kapitalen stridene på kunstfeltet handler om. Symbolsk kapital kan brukes som et samlebegrep for egenskaper som blir tillagt høy verdi, og som høster stor annerkjennelse innenfor en gruppe (Mangset, 2013, s. 11, Bourdieu 2012). Ved museet kan den symbolske kapitalen det strides om være *hva og hvordan kulturarven som skal tas vare på og formidles*. Vi har sett at det er mange ulike syn på objekter på museene, at dette har utviklet seg over tid og at ulike profesjoner forholder seg ulikt til disse ideene. Og vi har sett det samme om ulike valg for formidlingen.

Slik jeg ser det eksisterer det to ulike syn på hvilke verdier som styrer museets valg. De eksisterer side om side, og mange *kamper* på museet kan se ut til å handle om en uenighet om hvilket syn som er gjeldende. Jeg vil kalle disse to synene:

- Museets sentrale oppdrag er i relasjon med samfunnet
- Museets sentrale oppdrag er i relasjon med objektet

Dersom man legger til grunn at museets sentrale oppdrag er i relasjon med samfunnet så får mål om inntjening, besøkstall og å nå politisk vedtatte mål store konsekvenser for forskning, formidling og konservering, og dermed også for valgene som tas i alle ledd i museet. Et slikt syn på museet fører til en toppstyrt forvaltning, der mål utenfor enkeltpersonenes profesjoner styrer valgene som blir tatt. Det er selvsagt nødvendig at museet og enkeltprofesjonene forholder seg til samfunnet og til andre. Men med dette verdisynet blir dette det mest sentrale i oppdraget til museet. Det bærer også med seg et syn på museet som aktør i og på vegne av samfunnet. Modellen kan se slik ut:

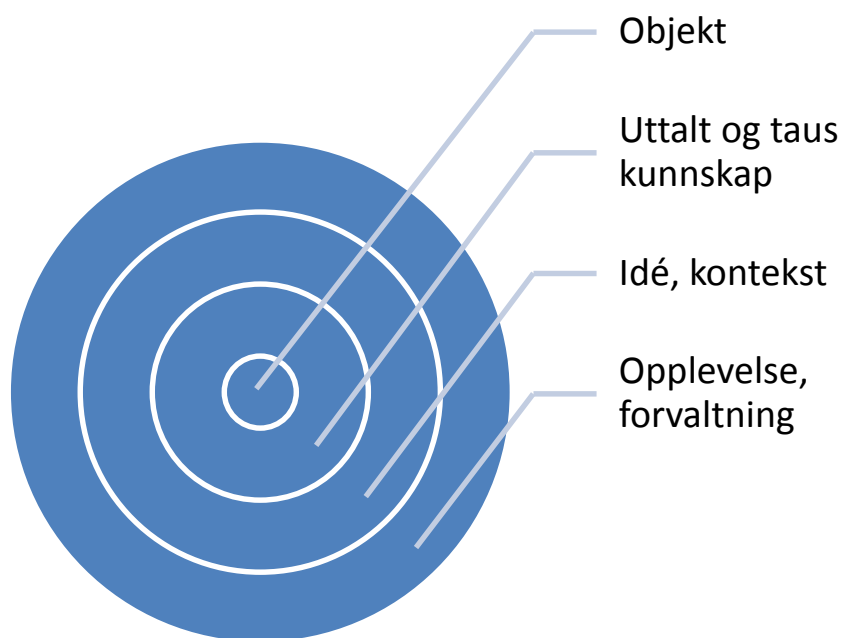


Modell 2: Håndverkeren som siste ledd.

I denne relasjonen blir håndverkeren og håndverket underlagt mål utenfra. Det er andre som definerer hva som gjøres og også i stor grad hvordan det gjøres. Samtidig er det et utadrettet museum som tilpasser seg og legitimerer sin rolle i offentligheten både i form av politisk legitimitet og at det tilpasser seg markedet. En slik forståelse av oppdraget til museet er også med på å gi rom for og overføre legitimiteten til det arbeidet som gjøres daglig på museet, inkludert håndverksarbeidet.

Samtidig er det også et annet kultursyn tilstede på museet, der museets sentrale oppdrag er i relasjon med objektet. I det første synet forvaltes og formidles objektene som ett av flere oppdrag på vegne av samfunnet mens i dette synet forvaltes og formidles objektet, og all annen aktivitet blir underordnet dette målet.

I en slik modell blir objektet det sentrale. Den tause og den uttalte kunnskapen som fins om objektet blir viktigere og mer sentral i en slik tanke. Det gjør også at håndverkerne, gjennom sin nærhet til for eksempel *Stall fra Heimtveiten* får en mer avgjørende rolle for formidling og forvaltning i museet. I et slikt syn blir håndverkeren ikke utføreren av et oppdrag, men et virkemiddel til å tolke objektet.



Modell 3: Håndverkeren nærmest objektet.

Det har vært en kulturutvikling ved Norsk Folkemuseum der håndverkerne i større grad har fått mulighet til å ta avgjørelser i dialog med konservator i stedet for å handle på vegne av konservatorens ekspertise<sup>151</sup>. Det kan begrunnes i et slikt syn på museets oppdrag.

<sup>151</sup> E-postutveksling med førstekonservator Terje Planke 16.5.2014.

## 7 Konklusjon

Oppgaven har gitt innsikt i (1) bakgrunnen for innsamlingen av og praksis ved rekonstruksjon av stallen, (2) hvordan ulik formidling påvirker publikums handling og (3) hvordan ulike verdier preger praksis ved museet. Studien av *NF.013 Stall fra Heimtveiten* er dermed med på å gi et innblikk i praksis på et norsk kulturhistorisk museum, og med på å avdekke samspillet mellom objekt, museum og publikum.

I det følgende vil jeg svare på hver enkelt av de tre problemstillingene. I tillegg har undersøkelsen avdekket et forhold med språk som kommunikasjonsform som blir presentert for seg til slutt.

*a) Hva betyr bakgrunnen for at NF.013 Stall fra Heimtveiten ble bygd, brukt og samlet inn for museets arbeid med stallen i dag?*

Det at stallen var i dårlig stand og at gården skulle legges under vann var med på å legitimere at bygningen ble flyttet fra sitt opprinnelige miljø og til museet. Stallen er blant annet i dårlig stand fordi man i Setesdalen har brukt torvmose, som lett blir fuktig, som isolasjon. Den dårlige forfatningen til stallen har også vært medvirkende til at museet har valgt å benytte «bondens metode» og prioritere stor nyproduksjon av stokker til stallen og rekonstruksjon av teknikker. Forfallet har dermed vært av stor betydning for å gi stallen den rollen den har.

Autentisitet er et svært sentralt begrep for å forstå arbeidet med *NF.013 Stall fra Heimtveiten*. Gjennom å finne bygningens mønster (Planke 2008) og rekonstruere verktøyet og håndverksteknikkene som museet antar at ble brukt i 1850 bygger museet autentisitet til stallen. På den måten bruker museet også prosjektet til å forvalte og formidle den immaterielle kulturarven. Samtidig er det klart at de ikke gjenskaper fortiden, men snarere skaper noe nytt i samtiden. Denne prosessen der museet bruker kunnskap om fortiden til å skape noe nytt i samtiden kan omtales som et kulturelt reorienteringsprosjekt, slik sosialantropologen Halvard Vike gjorde da han studerte et liknende prosjekt ved Hardanger Fartøyvernssenter i 1993.

Begrepet autentisitet får også en annen betydning for stallen. Synet på Setesdalen som en autentisk kultur lite påvirket av andre har vært førende for at Norsk Folkemuseum har prioritert dokumentasjon og formidling av kulturen fra akkurat dette området. Stallen er

samlet inn fordi den komplementerer Norsk Folkemuseums samling og fullfører dermed Setesdalstunet som et fullstendig rekketun med to bruk.

*b) Hva kan publikums handlinger si oss om hvordan forholdet mellom objekt, formidlingsformer og publikums opplevelse er i utstillingen av NF.013 Stall fra Heimtveiten?*

Det omfattende materialet fra publikumsundersøkelsen sier oss mye om forholdet mellom objekt, formidlingsformer og publikums handling. Det mest tydelige er at publikums handlinger endrer seg signifikant når utstillingen endres.

Jeg har også sett at en viktig måte publikum opplever og lærer i utstillingen er ved å snakke med hverandre. Det ser ut til å være like viktig som å bruke utstillingen. Ulike elementer fremmer i ulik grad denne dialogen mellom publikum. Laftemodellen gjør for eksempel dette i svært stor grad.

Det er tydelig på publikums handlinger at det visuelle driver hva de gjør, hvor mye tid de bruker og at visuelle elementer som handling eller objektet selv er det som i størst grad fremmer samtale publikum i mellom.

Undersøkelsen har avdekket at formidlingen i liten grad er basert på dokumentert kunnskap om hva som fører til at publikum gjør hva. Det er behov for større kunnskapsgrunnlag om hva publikum faktisk gjør når de går på utstilling for å kunne tilpasse formidlingen dette.

*c) Hvilke syn på museets oppdrag kommer til syne ved mitt feltarbeid ved Norsk Folkemuseum?*

Det kan se ut til at det er to ulike syn på museets oppdrag som fungerer som motsetninger og felles drivkraft i museet:

- Museets sentrale oppdrag er i relasjon med samfunnet
- Museets sentrale oppdrag er i relasjon med objektet

Verdisynenes implikasjoner varierer over tid og mellom profesjoner og enkeltgrupper på museet. Samtidig er alle synene tilstede i diskurs og praksis på museet. Også kamper som er avgjort er synliggjort i museet.

Vi har også sett at det er tre ulike måter å se på formidlingen i museet: 1) Visuell formidling der objektet er sentralt, 2) språklig formidling der fortellingen er sentral og 3) multimedial formidling der opplevelsen er sentral.

Også her er det en verdikamp om hva museet skal stå for. Roten i det materielle er viktig for flere i museet, blant annet i Bygningsantikvarisk avdeling. Samtidig kan pedagoger og markedsførere ønske andre perspektiver på

## 7.2 Språklig formidling. Taus kunnskap.

*Taus kunnskap* og synet på dette påvirker museets arbeid i stor grad. Det påvirker hvordan de ser på objektet, hvordan formidlingen legges opp og fortolkes av museet selv og hvilken rolle særlig håndverkeren får i museets formidlings- og forvaltningsarbeid. *Taus kunnskap* er begrepet for den kunnskapen vi ikke beskriver gjennom muntlig eller skriftlig språk. Det vi kan, men ikke forklarer.

Museet bruker store ressurser på å avdekke den *tause kunnskapen* stallen bærer med seg. Gjennom håndverksarbeidet får de ny innsikt i stallen og stallens historie. De forsker og lærer gjennom å gjøre. Nettopp fordi de ikke ser språket som tilstrekkelig eller nøyaktig nok som medium for å formidle håndverket.

Det kan være fruktbart å se *det å gå på utstilling* som *taus kunnskap*, og undersøke publikums handlinger som det. Det kan også frigjøre museet fra tanken om at språket er den enkleste måten å veilede publikum på. Det kan nemlig se ut til at når kommunikasjonen er gjennom språk er det vesentlig færre i publikum som lar seg formidle til, og at de som lytter til eller leser tekst i liten grad oppdager objektet. En mulig innfallsvinkel er å legge vekt på tilstedeværelsen i museet og dreie formidlingen fra tanke, representasjoner og tid til kropp, tilstedeværelse og rom.

Dersom dette gjelder større deler av museumsfeltet enn bare for *Stall fra Heimtveiten* så bør dette ha konsekvenser for hvordan vi forvalter og formidler i norske friluftsmuseer. Dette kan være gjenstand for videre undersøkelser.







# Kilder

## Publiserte kilder

- Amundsen, A. B., & Brenna, B. (2010). Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier. I B. Rogan, & A. B. Amundsen, *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi* (ss. 9-26). Oslo: Novus forlag.
- Berg, M. (2004). It's all the same. I N. Folkemuseum, *Museum i friluft* (ss. 126-140). Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Bergens Tidende (2011). La høyblokken stå. *Bergens Tidende*. 29. desember 2011.
- Bjørkvik, H. (1987). Kva kan historikarar og museumsfolk lære av karandre når det gjeld formidling av historie? I B. Hartviksen, K. Hoel, E. Moen, & K. Sprauten, *Formidling av historie* (ss. 82-90). Trondheim: Tapir forlag.
- Bourdieu, P. (2002). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. (A. Prieur, Overs.) Oslo: De Norske Bokklubbene.
- Bruner, J.S. (1966) *Studies in cognitive growth*. Oxford: Wiley.
- Bryn, H. (1919). Antropologi. Efter brigadelæge Dr. C. O. E. Arboe. I N. Folkemuseum, *Setesdalen* (ss. 16-21). Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag - Lars Swanström.
- Bull, E. (1919). Økonomisk og administrativ historie. I N. Folkemuseum, *Setesdal* (ss. 46-85). Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag - Lars Swanström.
- Buttenschøn, Peter (2011) Står Regjeringsbygningen for fall? *Aftenposten*. 28. desember 2011.
- Bykle kommune (1988). *Frå Gylfi til Bjåne. Byklesamlinga*. Bykle: Bykle kommune.
- Bø, O. (1991). *Setesdalen. Frå utkantbygder til kraftsentrum*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bø, O., & Djupedal, R. (1964). *Ordliste til Johannes Skar: Gamalt or Sætesdal*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Christensen, A. L. (2011). *Kunsten å bevare. Om kulturminnevern og fortidsinteresse i Norge*. Oslo: Pax forlag.
- Da Milano, C. (2010). Museer som arena for livslang læring. I K. Danielsen, *Om publikumsutvikling* (ss. 91-104). Bergen : Norsk Publikumsutvikling.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Det kongelige kultur- og kirkedepartement. (2009). *St. meld. nr. 49 (2008-2009) Framtidas museum. Forvaltning, forskning, formidling, fornying.* . Oslo: Departementenes servicesenter.
- Det kongelige norske kulturdepartement (1996). *NOU 1996:7 Museum. Mangfold, minne, møtestad.* Oslo: Statens forvaltningstjeneste.
- Det kongelige norske kulturdepartement. (2005). *St.prp. nr. 73 (2005-2006): Om samtykke til ratifikasjon av UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immateriell kulturarven.* Oslo: Departementenes servicesenter.
- Elstad, B. & De Paoli, Donatella (2008). *Organisering og ledelse av kunst og kultur.* Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Eriksen, A., & Rogan, B. (2013). Et sekel kulturhistorie. I B. Rogan, & A. Eriksen, *Etnologi og folkloristikk. En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie.* (ss. 9-26). Oslo: Novus forlag.
- Falk, J. H., Dierking, L. D., & Adams, M. (2011). Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning. I S. Macdonald, *A Companion to Museum Studies* (ss. 323-339). West Sussex: Blackwell Publishing.
- Frøyland, M., Håberg, K. R., & Brekke, Å. A. (2008). *Mange meninger om museene.* Oslo: ABM-Utvikling.
- Fägerborg, E. (2011) Intervjuer. I L. Kaijser og & M. Öhlander, *Etnologiskt fältarbete*, Lund: Studentlitteratur.
- Godal, J. B. (1996). *Tre til laft og reis. Gamle hus fortel om materialbruk.* Oslo : Landbruksforlaget.
- Gran, A.-B. (2010). Hva kan publikumsutvikling være? I Danielsen, K. *Om publikumsutvikling.* Bergen: Norsk publikumsutvikling.
- Grund, J., Aslaksen, E., Henrichsen, S.O., Kruckow, M., Loland, S., Maurseth, P.B. & Refseth, N. (2012) *En kunnskapsbasert kulturpolitikk.* Oslo: Kulturdepartementet.
- Gumbrecht, H. U. (2004) *Production of Presence. What Meaning Canot Convey.* Stanford: Stanford University Press.
- Hegard, T. (1984). *Romantikk og fortidsvern.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Hegard, T. (1994). *Hans Aall - mannen, visjonen og verket.* Messel Forlag: Oslo.
- Heiberg, T.-A. (2013). Skottbenkene på Skårvoll, Støren. I A. Hansen, *Kulturarvets hantverk* (ss. 34-51). Sundsvall: Jamtli Förlag.
- Hein, G. (2011). Museum Education. I S. Macdonald, *A Companion to Museum Studies* (ss. 340-352). West Sussex: Blackwell Publishing.

- Henare, A. J. (2005). *Museums, Anthropology and Imperial Exchange*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodne, B. (2008). *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hoelscher, S. (2011). Heritage. I S. Macdonald, *A Companion to Museum Studies* (ss. 198-218). West Sussex: Blackwell Publishing.
- Hoffman, M. (1971). Debattinnlegg. I *Heimen, band XV, 1970-72*, ss. 457-458
- Holen, O. M. (2012). *Nordbygdi - slik ho var*. Bykle: O.M. Holen.
- Holme, J. (2001). *Kulturminnevern: Lov, forvaltning, håndhevelse. Bind 1*. Oslo: Økokrim.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Sage.
- Hooper-Greenhill, E. (2011). Studying Visitors. I S. Macdonald, *A Companion to Museum Studies* (ss. 362-376). Oslo: Blackwell Publishing.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge.
- James, A., & Frøyland, M. (2002). *Hva mener publikum? Publikumsundersøkelser i museer*. Oslo: Norsk museumsutvikling.
- Jensen, H. (2013). Verktøyspor og smiing. *Museumsbulletinen nr. 74*, 10-14.
- Jenssen, H. L. (2013). *Høyblokken. En bygningsbiografi*. Oslo: Forlaget Press.
- Kaijser, L. (2011). Fältarbete. I L. Kaijser og & M. Öhlander, *Etnologiskt fältarbete*, Lund: Studentlitteratur.
- Kaijser, L., & Öhlander, M. (2011). *Etnologiskt fältarbete*. Lund: Studentlitteratur.
- Kaufman, E. (2004). The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village. I B. M. Carbonnel, *Museum studies: An anthology of contexts* (ss. 230-243). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Macdonald, S. (2011). Expanding Museum Studies: An Introduction. I S. Macdonald, *A Companion to Museum Studies*. West Sussex: Blackwell Publishing.
- Mangset, P. (2013). Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsoversikt. Bø: Telemarksforskning.
- Mauno, H. (2011). Høyblokka – rive eller la stå?, *Dagsavisen*, 12. november 2011
- Midttun, G. (1919). Gardar, hus og husbunad. I N. folkemuseum, *Setesdalen* (ss. 142-199). Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag - Lars Swanström.
- Mordhorst, C. (2009). Museer, materialitet og tilstedevær. I Damsholt, T., Simonsen, D. G. og Mordhorst, C. *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

- Mork, P. (. (2010). *Friluftsmuseet*. Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Mæhlen, K. (2010). Publikumsutviklingens kjerne. I Danielsen, K. *Om publikumsutvikling*. Bergen: Norsk publikumsutvikling.
- Norsk Folkemuseum (1925). *Fører med kart*. Oslo: Norsk Folkemuseum
- Norsk Folkemuseum (1927). *Fører med kart*. Oslo: Norsk Folkemuseum
- Norsk Folkemuseum (1934). *Fører med kart*. Oslo: Norsk Folkemuseum
- Olsnes, A. (2006). *Heimar og folk i Bykle. Band 3*. Bykle: Bykle kommune.
- Pedersen, R. (2000). Autentisitet og kulturminnevern – en diskusjon om kulturminnevernets verdigrunnlag. I *Dugnad ½-2000*. Oslo: Novus forlag, ss. 21-48.
- Pedersen, R. (2001). De tvetydige museene. I *Museumsnytt 5-6/2001*.
- Pedersen, R. (2013). Agrarnæringer og kulturhistorie. I B. Rogan, & A. Eriksen, *Etnologi og folkloristikk. En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie*. (ss. 527-550). Oslo: Novus forlag.
- Perry, D. L. (2012). *What Makes Learning Fun? Principles for the Design of Intrinsically Motivating Museum Exhibits*. . Maryland: AltaMira Press.
- Planke, T. (2008). Bygningens mønster. I T. Bjorli, I. Jensen, & K. Telste, *Tradisjon og fornyelse. Festskrift til Liv Hilde Boe*. (ss. 101-124). Oslo: Norsk Folkemuseum.
- Planke, T. (2012). Nya avhandlingar: Gunnar Almevik: Byggnaden som kunnskapkälla, anmäld av Terje Planke. *RIG. Kulturhistorisk tidsskrift. Nummer 2 - 2012.*, ss. 91-94.
- Planke, T. (2013). Gjenoppføring av NF.013 - Stall fra Heimtveiten i Setesdalstunet. *Museumsbulletinen nr. 74*, 4-9.
- Planke, T., & Jensen, H. (2013). Bygningsdelsmagasin. *Museumsbulletinen*, 18-21.
- Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen : en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus forlag.
- Pripp, O. & Ölander, M. (2011) Observation. I L. Kaijser og & M. Öhlander, *Etnologiskt fältarbete*, Lund: Studentlitteratur.
- Pripp, O. (2011). Reflektion og etik. I L. Kaijser og & M. Öhlander, *Etnologiskt fältarbete*, Lund: Studentlitteratur.
- Pryser, T. (2009). *Norsk historie 1814-1860. Frå standsamfunn til klassesamfunn*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Reinton, L. (1969). *Til seters*. Oslo: Det Norske Samlaget.

- Repstad, P. (2007). *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Roede, L. (2010). Autentisitet i friluftsmuseene. I B. Rogan, & A. B. Amundsen, *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. (ss. 167-186). Oslo: Novus forlag.
- Rogan, B. (2013). Fra gjenstandsforskning til kulturens materialitet . I B. Rogan, & A. Eriksen, *Etnologi og folkloristikk. En fagkritisk biografi om norsk kulturhistorie*. (ss. 425-468). Oslo: Novus forlag.
- Rysstad, G. (1919). Natur og folkekarakter. I N. Folkemuseum, *Setesdalen* (ss. 9-15). Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag - Lars Swanström .
- Semmingsen, I., Monsen, N., Tschudi-Madsen, S., & Ustvedt, Y. (1979). *Norges kulturhistorie 1. Vår fjerne fortid*. Oslo: H. Aschehoug & co.
- Sennett, R. (2009). *The Craftsman*. London: Penguin Books.
- Skar, J. (1961 (1909)). *Gamal or Sætesdal. Samla utgåve. Band II*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2007). *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2012). *Det norske kunstfeltet : en sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stoklund, B. (2003). *Tingenes kulturhistorie*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Stortinget. (2009). *Innst. 161 S (2009-2010) Innstilling til Stortinget fra familie- og kulturkomiteen*. Oslo: Stortinget .
- Tesfaye, M. (2013). *Kloge hænder - et forsvar for håndværk og faglighed*. København: Gyldendal.
- Vaage, O. F. (2012). *Norsk kulturbarometer 2012*. Kongsvinger: Statistisk sentralbyrå.
- Vergo, P. (. (1989). *The New Museologi*. London: Reaktion books.
- Vestheim, G. (1994). *Museum i eit tidsskifte. Fortidsarv som underhaldning?* Oslo: Det Norske Samlaget.
- Vike, H. (1992). *Et monument over en million tanker. Historieoppfatninger, antikvarisk praksis og kulturformidling ved Hardanger fartøyvernsenter*. Oslo: Norges forskningsråd.

Wammen, M. (2013). Tømmeret til Heimtveiten. *Museumsbulletinen*, 14-17.

Ziehe, T. (1989) *Abivalenser og mangfoldighet. Tekster om: Ungdom, skole, æstetik, kultur*. København: Politisk revy.

Öhlander, M (2011) *Analys. . I L. Kaijser og & M. Öhlander, Etnologiskt fältarbete*, Lund: Studentlitteratur.

## Kilder fra Internett

Anno museum. *Prioritering i bygningssamlingen*.

<http://prioriteringibygningssamlingen.files.wordpress.com/2014/02/innlegg-fra-hfm-kulturr3a5det-februar-2014.pdf> (sett 5.5.2014).

Bygningsantikvarisk avdeling, Norsk Folkemuseum. (2012-2014). *NF.013 Stall fra Heimtveiten: om oppføring av stallen på Setesdalstunet ved Norsk Folkemuseum*.

Hentet fra <http://heimtveiten.blogspot.no/> (sett 20.5.2014, 28.5.2014), <http://heimtveiten.blogspot.no/2013/01/bestilling-av-kopikser-fra-myhresmia.html> (sett 27.5.2014).

Digitalt museum. *Stal fra Heimtveiten*. [http://www.digitaltmuseum.no/things/stall-fra-heimtveiten/NF/NF.013?type\\_filter=Building&search\\_context=1&page=11&count=257&pos=243](http://www.digitaltmuseum.no/things/stall-fra-heimtveiten/NF/NF.013?type_filter=Building&search_context=1&page=11&count=257&pos=243) (sett 20.5.2014)

Göteborgs Universitetet. *Bygningsvernkongress i Oslo*.

<http://www.craftlab.gu.se/aktuellt/Nyheter/fulltext/bygningsvernkongress-i-oslo.cid1200779> (sett 28.5.2014)

Høgskolen i Sør-Trøndelag. *Bachelor i utøvende håndverk*. <http://hist.no/utovendehandverk/> (sett 28.5.2014)

Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN), Universitetet i Oslo. *Søk: Håndverk*.

Hentet fra Bokmålsordboka - Nynorskordboka: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=håndverk&begge=+&ordbok=begge> (sett 4.3.2014)

Kulturdepartementet. *Immateriell kulturarv i Norge*.

[http://www.regjeringen.no/upload/KUD/Kulturvern/avdelingen/Rapporter\\_Utredninger/Immateriell\\_kulturarv\\_i\\_Norge\\_AMBU\\_2010.pdf](http://www.regjeringen.no/upload/KUD/Kulturvern/avdelingen/Rapporter_Utredninger/Immateriell_kulturarv_i_Norge_AMBU_2010.pdf) (sett 13.12.12)

Kulturrådet, *Fagområde: Museum* <http://kulturradet.no/documents/10157/0/Vurdering-av-faglige-museumsnettverk.pdf> (lest 1.5.2014), [http://kulturradet.no/museumsutvikling/vis-artikkel/-/asset\\_publisher/O5qy/content/aktuelt-prioritering-i-bygningssamlinger](http://kulturradet.no/museumsutvikling/vis-artikkel/-/asset_publisher/O5qy/content/aktuelt-prioritering-i-bygningssamlinger) (sett 9.5.2014), <http://kulturradet.no/documents/10157/154222/museumsstatistikk+2012.pdf> (sett 8.1.2014),

<http://kulturradet.no/documents/10157/154222/museumsstatistikk+2012.pdf> (sett 8.1.2014)

Lillehammer Museum, Maihaugen *Immateriell kulturarv og håndverk*,

<http://www.maihaugen.no/no/handverksnett/Om-handverksnett/Museumsnettverk/> (lest 4.5.2014), <http://www.maihaugen.no/no/norsk-handverksutvikling/Immateriell-kulturarv/>

(sett 20.5.2014), <http://www.maihaugen.no/no/norsk-handverksutvikling/Immateriell-kulturarv/Om-UNESCOs-konvensjon-om-immateriell-kulturarv/> (sett 22.5.2014)

Norsk Folkemuseum. *Norsk Folkemuseum*.

<http://www.norskfolkemuseum.no/no/utstillinger/friluftsmuseet/landsbygda/Setesdal/Stall-fra-Heimtveiten/> (sett 20.5.2014), <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Opplevelser/> (lest 28.5.2014), <http://www.norskfolkemuseum.no/Utstillinger/Friluftsmuseet/> (sett 3.1.2014), <http://www.norskfolkemuseum.no/no/Malgruppe-Innganger/Om-museet/> (sett 12.2.2014 og 1.6.2014)

Riksantikvaren. *Istandsetting og vedlikehold av bygninger*.

[http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Tema/Bygninger/Istandsetting\\_og\\_vedlikehold/](http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Tema/Bygninger/Istandsetting_og_vedlikehold/) (sett 30.5.2014)

Riksantikvaren. *Vern av Bygdøy kulturmiljø*.

<http://www.riksantikvaren.no/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=4593> (sett 28.5.2014).

Ryfylkemuseet. *Byggnettverket*. <http://www.ryfylkemuseet.no/index.php/byggnettverket> (lest 11.5.2014)

Stortinget, *Om ratifikasjon av UNESCO-konvensjonen om immateriell kulturarv*

<http://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Saker/Sak/?p=34751> (sett 13.12.12),

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/dok/regpubl/stprp/20052006/stprp-nr-73-2005-2006.html?id=212715> (sett 13.12.12)

UNESCO. *Immateriell kulturarv*.

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00057> (sett 24.5.2014),

<http://unesco.no/wp-content/uploads/2012/12/UNESCOs-konvensjon-av-2003-om-vern-av-den-immaterielle-kulturarven.pdf> artikkel 3. (sett 28.5.14)

Utenriksdepartementet. *St.Prp. 73 (2005-2006)*

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/dok/regpubl/stprp/20052006/stprp-nr-73-2005-2006-/2/1.html?id=212718> (sett 28.5.14)

---

## Upubliserte kilder

Almevik, G. (2012). *Byggnaden som kunnskapkälla*. Göteborg: Göteborgs Universitet.

Berg, A. (1966). *Notat om Stall fra Heimtveiten*. Oslo: Norsk folkemuseum. Mappe NF.013 i Bygningsarkivet.

Berg, A. (1966). *Oppmåling av Stall frå Tveiten (Heimtveiten). Gnr. 11, Bnr. 1 i Bykle*. Oslo: Norsk folkemuseum.

Kleppe, B. (2007). *Der gresset er grønt og toalettene rene. Om bygdetunenenes betydning i dag*. Bø: Høgskolen i Telemark.

Kulturdepartementet (2010). Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev – 2011 (27.12.2010)

Kulturdepartementet (2010). Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2010 (18.2.2010)

Kulturdepartementet (2011). Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2012 (16.12.2011),

- Kulturdepartementet (2012). Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2013 (17.12.2012),
- Kulturdepartementet (2013). Norsk Folkemuseum – tilskuddsbrev 2014 (17.12.2013)
- Sandsmark, P. M. (2011). *Mellom opplevelse og læring. En studie av interaksjon ved utstillingen Skipet på Norsk Maritimt Museum*. Bø: Høgskolen i Telemark.
- Tobiassen, A. H. (1988). *Byggeskikk i norske bygder*. Oslo: Institutt for etnologi, Universitetet i Oslo.
- Tveiten, G. (u.d.). Brev til Norsk Folkemuseum. Norsk folkemuseums bygningsarkiv: Mappe NF.013.
- Utvalg for Friluftsmuseet. (2008). *Revitalisering*. Oslo: Norsk Folkemuseum.
- With, M. (2002). Rapport om NF.013 Stall fra Heimtveiten. Norsk folkemuseums bygningsarkiv: Mappe NF.013 i Bygningsarkivet.

## **Materiale fra feltarbeidet**

- Sandsmark, P. (2014). *Feltdagbok I. November 2012 – mars 2013*
- Sandsmark, P. (2014). *Feltdagbok II. April 2013 – juni 2013*
- Sandsmark, P. (2014). *Feltdagbok III. Juli 2013 og ut året*
- Sandsmark, P. (2014). *Feltdagbok IV. 2014*
- Sandsmark, P. (2014). *Perm I. Originaler av observasjonskart, observasjonsguide, samtaleguide og samtykkeskjema. Oversikt over når undersøkelsene er foretatt. Observasjon av publikum påsken 2013.*
- Sandsmark, P. (2014). *Perm II. Observasjoner av publikum i sommer I.*
- Sandsmark, P. (2014). *Perm III. Observasjoner av publikum i sommer II*
- Sandsmark, P. (2014). *Perm IV. Observasjoner av publikum i sommer III*
- Sandsmark, P. (2014). *Perm V. Kopier av alle samtykkeskjemaer. Oversikt over foto og video. Papirutskrifter av foto. Opptegning av hovedtrekk.*
- Sandsmark, P. (2014). *Perm VI. Observasjoner av publikum i sommer IV*
- Sandsmark, P. (2014). *Perm VII. Observasjon av publikum i september I*



Sandsmark, P. (2014). *Perm VIII. Observasjon av publikum i september II*

### **Informanter**

Jensen, Henning (feltdagbok I-III)

Lövgren, Mikael (feltdagbok III)

Namork, Sebastian (feltdagbok III)

Pedersen, Ragnar (feltdagbok II)

Planke, Terje (feltdagbok I-IV)

Wammen, Magnus (feltdagbok I-III)

198 intervjuer av publikum og 1121 observerte grupper (perm I-VIII)''

### **Objekter**

NF.013 Stall fra Heimtveiten

SET.965 Øks fra Heimtveiten

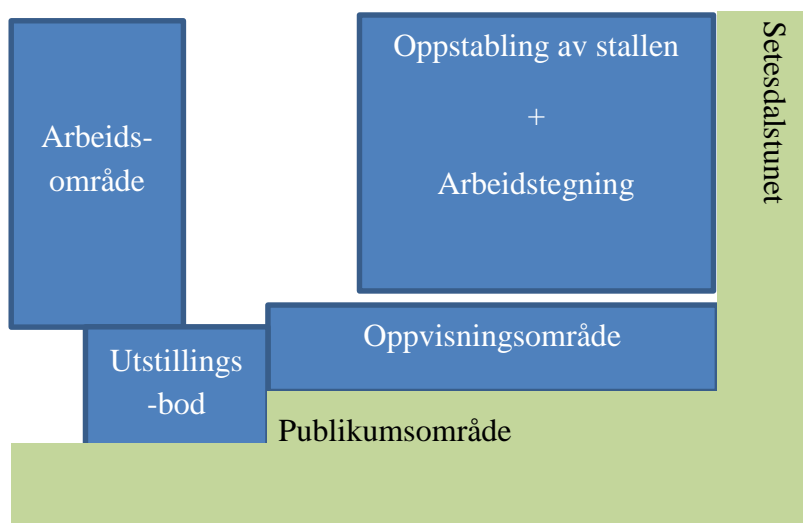
S.K.Å 652 a Skottbenk på Skårvoll (kortest)

S.K.Å 652 b Skottbenk på Skårvoll (kortest)





# Vedlegg 1 Utstillingskart



Dette er en maskintegnet variant av det kartet der bevegelser, handlinger og utsagn er tegnet opp gruppe for gruppe.



# Vedlegg 2 Observasjonsguide for publikum

Per Magnus Finnanger Sandsmark

a) Hvordan er utstillingen på tidspunktet?

Marker hvor plakat og laftemodell er.

Skriv om det er lyd eller ikke lyd på i boden.

Marker om det er håndverker/ håndverkstunvert tilstede, hva de gjør, om de sier noe

Marker om de påvirkes av folk utenfor gruppen. Skriv opp om det er flere grupper som er der samtidig og med hvilke andre (gjørne også hva som skjer da)

b) Når kommer de? (klokkeslett) og når går de? (klokkeslett)

c) Hvem går sammen?

Hvor mange er de? Hvor mange voksne? Hvor mange barn?

d) Hvor kommer de fra? Hvordan beveger de seg i utstillingen? (hva skjer før/ når de endrer retning?) Hvor går de? (tegn opp)

e) Stanser de? Leser de? Peker de på noe? (hva?) Sier de noe (om utstillingen) til hverandre? (sett X, skriv tall der det er utsagn og noter utsagnene på baksiden)

f) Utstillingsboden: Går de inn? Ser de på filmen? Leser de tekstene? Tar de på verktøyene?

g) Laftemodell: Tar de på den? Ser de på den? Snakker de om den?

h) Håndverker/ håndverkstunvert: Hva gjør håndverker/håndverkstunvert?

Hva gjør publikum? Sier de noe (til håndverker, til hverandre, hva? Skriv på baksiden).

Skriv på om det er opptak, bilder, intervjuer, samtykkeskjemaer som hører til kartet.

Marker de ulike i publikum med ulike streker. Marker hvem som er hvem (voksen/ barn) med nummer, som også brukes når samtaler diskuteres. Dette nummeret må også settes på evt intervjueskjema.



# Vedlegg 3 Intervjuguide for publikum

## Introduksjon

Jeg heter Per Magnus Finnanger Sandsmark og er student ved Universitetet i Oslo. Jeg undersøker hva publikum gjør i Friluftsmuseet. Kan jeg stille noen spørsmål?

Navn, Alder

## Om museumsbesøk:

Har du vært på Norsk Folkemuseum før? Når? Hva gjorde du da?

Hvorfor er du her i dag?

## Om Stall fra Heimtveiten (knagger til samtale)

Jeg så du gikk forbi bygningen bak her. Hvorfor gjorde du det?

Hva vet du om den? Hva har du lært? Hva har du opplevd? Hva har du gjort?

Hvordan oppfatter du bygningen? Hva tenker du om den?

Hva gjorde at den fanget din oppmerksomhet/ at du brukte tid ved den?

Hva assosierer du med bygningen? Med stallen? Med Setesdalen? Med landbruk? Med landbruk før i tiden?

Hva forbinder du med laft? Minner bygningene deg om noe? etc.

*Bruk kartet som samtaleguide. Si hva du har gjort og spør om de ulike handling.*

## Husk

Samtykkeskjema og nummerer! Vis til kart, bilder etc.





# Vedlegg 4 Publikumsundersøkelsen: Oversiktstabeller og datagjennomgang

## Datoer og formidling på ulike datoer

25.-27.3.2014, 18.-30.7.2014, 1.9.2014, 8.9.2014, 21.-22.9.2014

25.-27.3.2014 (byggeplass, av og til håndverker, av og til plakat)

18.-30.7. (byggeplass, utstillingsboks (av og til med lyd), somregel tunvert, av og til plakat og/eller laftemodell)

1.9., 8.9. (byggeplass, utstillingsboks (av og til med lyd), somregel tunvert og håndverker, av og til plakat og/eller laftemodell)

21.-22.9. (byggeplass, utstillingsboks med lyd, av og til plakat og/eller laftemodell)

	Dager	Antall reg	Snitt pr dag
Påske	3	508	169,3333
Sommer – høysesong	12	2700	225
Temahelger	2	502	251
Ekstrahelg i september	2	277	138,5
	19	3987	209,8421
	209,8421		

## Grupper og gruppesammensetning

Publikum	3987	fordelt på	1121	grupper
----------	------	------------	------	---------

Voksne	3061		grupper	personer
Barn	926	Grupper på 1	88	88
	3987	Grupper på 2	226	452
		Grupper på 3	271	813
		Grupper på 4	271	1084
		Grupper på 5	139	695
		Grupper på 6	66	396
		Grupper på 7	45	315
		Grupper på 8	1	8
		Grupper på 9	9	81
		Grupper på 10	2	20

Grupper på 11	1	11
Grupper på 12	2	24
	1121	3987

	grupper	personer
Alene	88	88
Bare barn	8	21
Bare voksne	555	1909
Like mange voksne som barn	91	310
Flere barn enn voksne	129	647
Flere voksne enn barn	250	1012
	1121	3987

Byggeplass = B

Utstillingsbod u/lyd=U

Utstillingsbod m/lyd=Ul

Laftemodell = L

H/T som handler =Hh, Th

H/T som snakker =Hs, Ts

	Går forbi	Gjør noe	Leser noe	Lytter til H/T	Snakker med H/T	Samtale m publ	Tar på noe	Peker på noe	Stanser	Går inn i U
B	51	97	0	0	0	29	5	34	96	0
B+H	12	22	0	0	6	8	2	5	22	0
B+P	166	150	41	0	0	35	6	49	146	0
B+U	34	50	12	0	0	0	10	21	50	15
B+U+H	29	46	8	11	11	21	0	12	27	9
B+U+H+T	32	49	11	21	15	21	8	25	49	16
B+U+H+T+L	18	37	6	25	7	22	9	16	36	34
B+U+L	33	48	5	0	0	27	21	38	47	12
B+U+P	52	49	7	0	0	8	2	30	49	6
B+U+P+H	33	32	5	7	3	19	14	17	32	10
B+U+P+H+L	69	77	13	7	4	42	39	40	74	14
B+U+P+H+T	25	21	8	4	2	12	4	5	20	6
B+U+P+H+T+L	182	192	16	52	13	116	113	99	186	67
B+U+P+L	67	72	15	0	0	21	31	9	70	8
B+U+P+T	210	274	39	27	16	115	73	130	245	63

B+U+P+T+L	260	344	55	74	20	242	146	250	340	76
B+U+T	60	141	8	37	10	68	22	84	140	40
B+U+T+L	209	325	52	81	20	194	159	233	268	115
B+UI	22	79	32	0	0	22	4	12	79	65
B+UI+L	30	55	20	0	0	30	24	20	55	52
B+UI+P	21	20	12	0	0	4	1	2	20	18
B+UI+P+L	99	93	32	0	0	46	32	33	90	82

3987	1714	2273	397	346	127	1102	725	1164	2141	708
	Går	Gjør	Leser	Lytter	Snakker		Tar på	Peker		
	forbi	noe	noe	til	med	Samtale m	noe	på noe	Stanser	Går inn i U
				H/T	H/T	andre publ				0
Håndverker handler.	66	140	19	9	14	87	48	67	134	33
Tunvert handler.	313	591	91	110	42	430	243	437	579	171
Håndverker og tunvert handler.	59	107	24	39	17	76	60	62	103	59
Håndverker handler. Tunvert snakker.	88	142	15	47	16	74	55	62	140	56
Håndverker og tunvert snakker	110	50	2	16	4	21	19	21	48	8
Håndverker snakker	77	37	5	16	10	3	7	11	36	7
Tunvert snakker	451	423	63	109	24	189	157	260	414	123

N = 2654

## Vedlegg 5 Tabeller som grunnlag for diagrammer

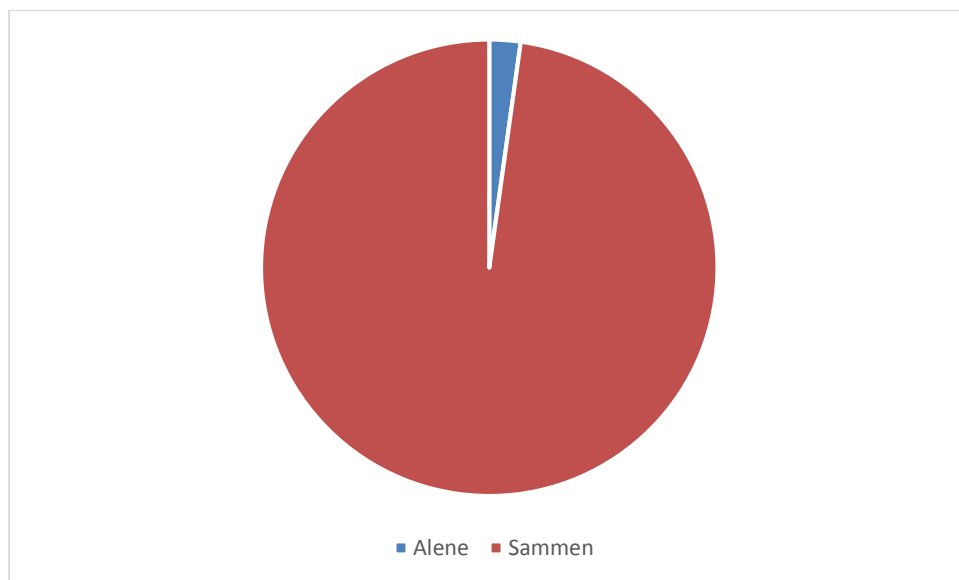


Diagram 1: De besøkende ved Stall fra Heimtveiten etter om de går i gruppe med noen eller alene

	personer
Alene	88
Sammen	3899
	3987

N = 3987

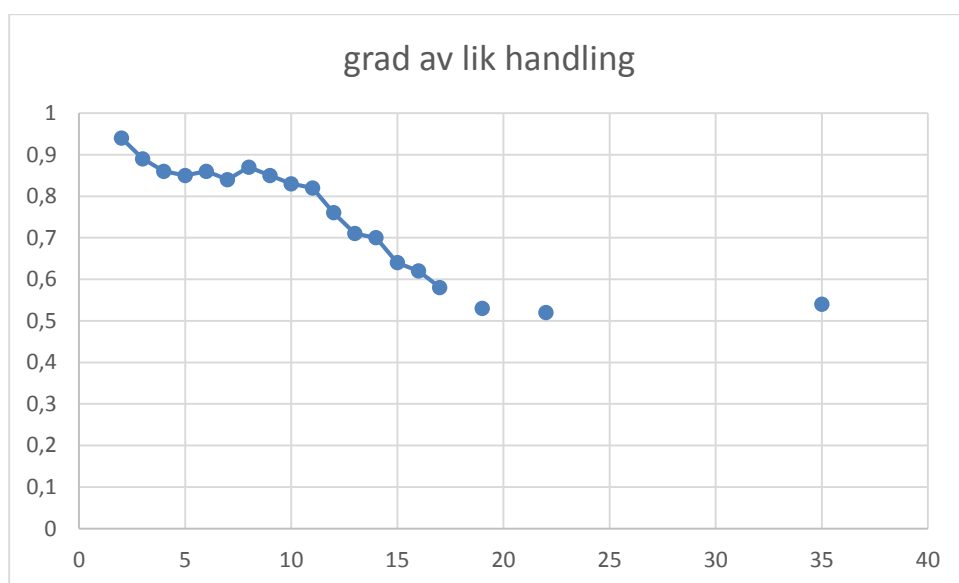


Diagram 2: Like handlinger når det er andre tilstede. X er antall tilstede i utstillingen samtidig. Y er graden av lik handling.

N = 2271

	antall tilstede	Grad av lik handling
66	2	0,94
96	3	0,89
116	4	0,86
220	5	0,85
144	6	0,86
133	7	0,84
168	8	0,87
225	9	0,85
410	10	0,83
297	11	0,82
144	12	0,76
39	13	0,71
70	14	0,7
15	15	0,64
16	16	0,62
17	17	0,58
	18	
38	19	0,53
	20	
	21	
22	22	0,52
	23	
	24	
	25	
	26	
	27	
	28	
	29	
	30	
	31	
	32	
	33	
	34	
35	35	0,54

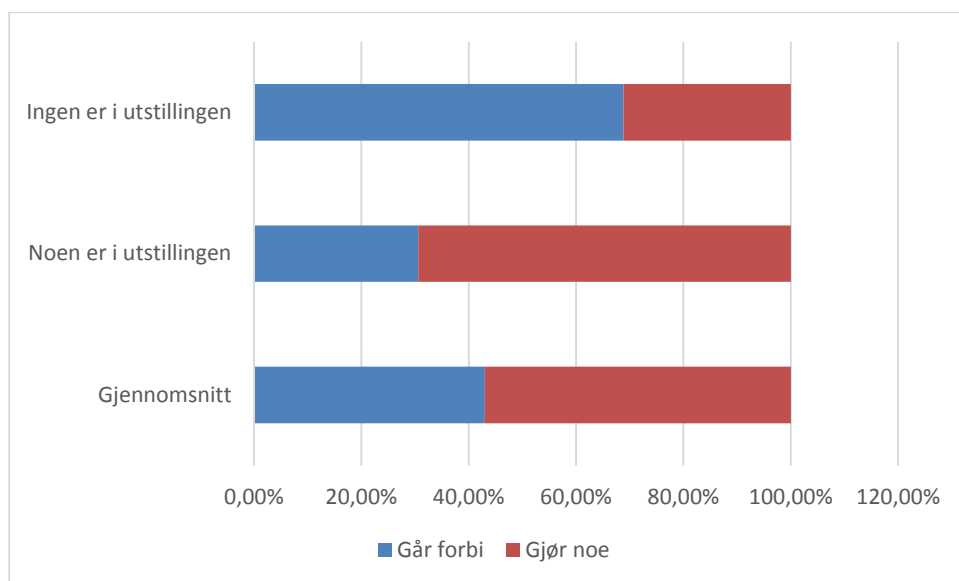


Diagram 3: Å gå forbi når andre gjør noe i utstillingen eller ikke.

N = 3 987

	Gjennomsnitt	Noen er i utstillingen	Ingen er i utstillingen
Går forbi	42,99 %	30,63 %	68,84 %
Gjør noe	57,01 %	69,37 %	31,16 %
Går forbi	1714	826	888
Gjør noe	2273	1871	402

bruker binomial fordeling (kumulativ verdi		
i utstilling		ingen er i utstillingen
p-verdi:		
p-verdi:	5,75852E-40	0
p-verdi:	0	2,83495E-78

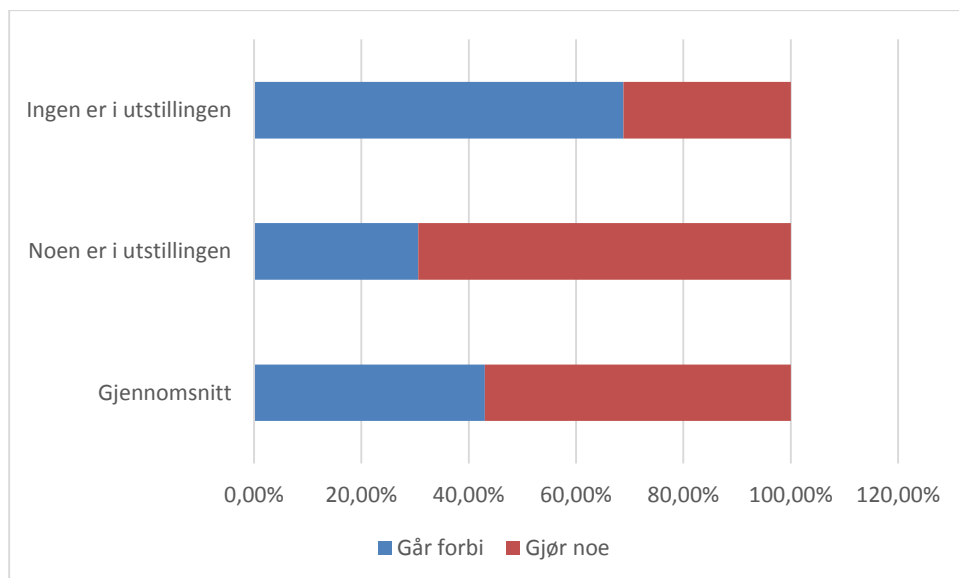


Diagram 3: Å gå forbi når andre gjør noe i utstillingen eller ikke.

N = 3 987

bruker binomial fordeling (kumulativ verdi		
i utstilling	ingen er i utstillingen	
p-verdi:		
p-verdi:	5,75852E-40	0
p-verdi:	0	2,83495E-78

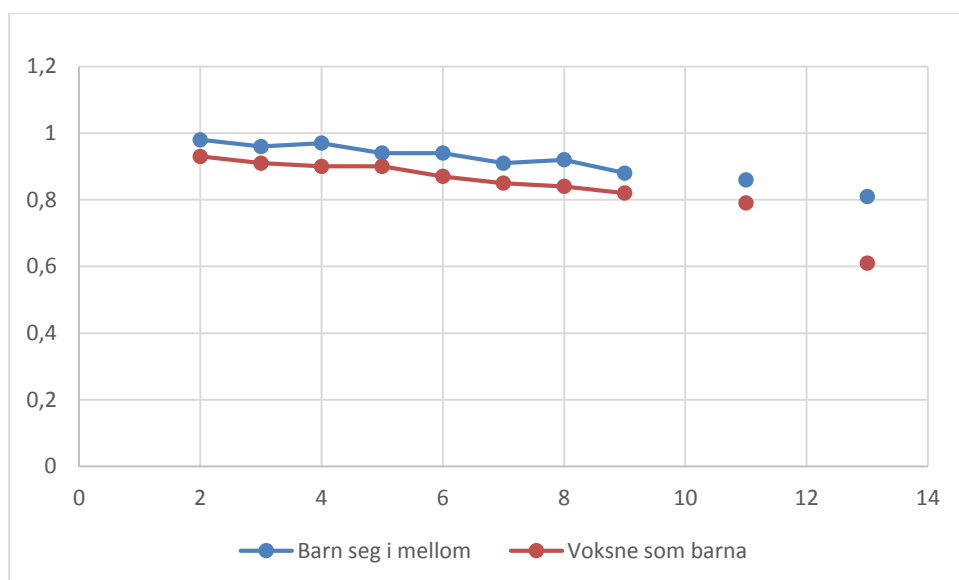


Diagram 4: Barn og aktivitet blant barn. Barn og aktivitet blant voksne i samme gruppe. På Y-aksen vises i hvor stor grad man gjør det samme innenfor gruppen. X-aksen viser gruppestørrelsen.



	N = 678	N = 1304
antall barn	Barn seg i mellom	Voksne som barna
2	0,98	0,93
3	0,96	0,91
4	0,97	0,9
5	0,94	0,9
6	0,94	0,87
7	0,91	0,85
8	0,92	0,84
9	0,88	0,82
10		
11	0,86	0,79
12		
13	0,81	0,61

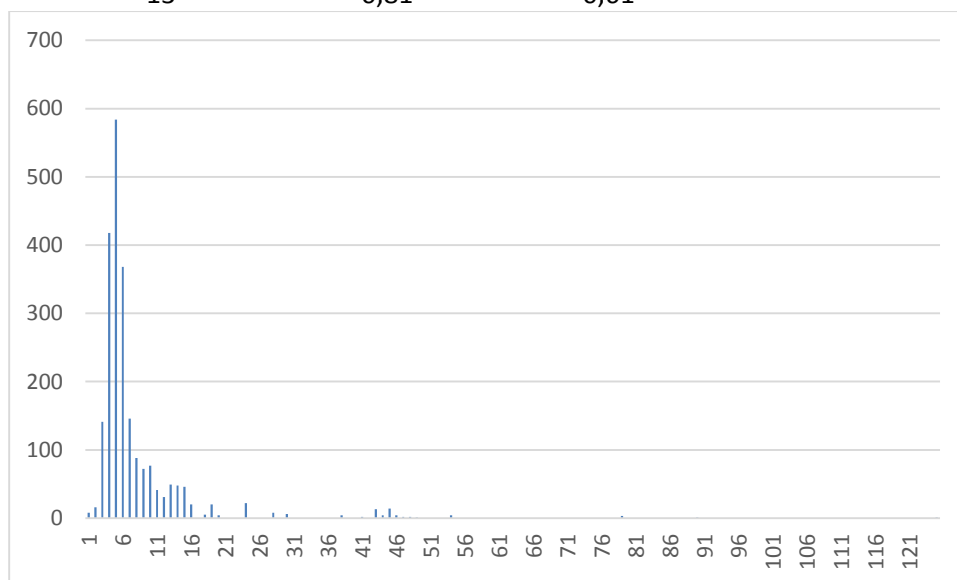


Diagram 5: Tidsbruk i utstillingen.

Minutter	Publikum
0	1714
1	8
2	16
3	141
4	418
5	584
6	368
7	146
8	88
9	72
10	77
11	41

12	31
13	49
14	48
15	46
16	20
17	
18	5
19	20
20	4
21	...
24	22
25	...
28	8
29	
30	6
31	...
38	4
39	...
41	2
42	
43	13
44	4
45	14
46	4
47	2
48	2
49	1
50	...
54	4
...	
79	3
...	
90	1
...	
125	1

N = 3 9 87

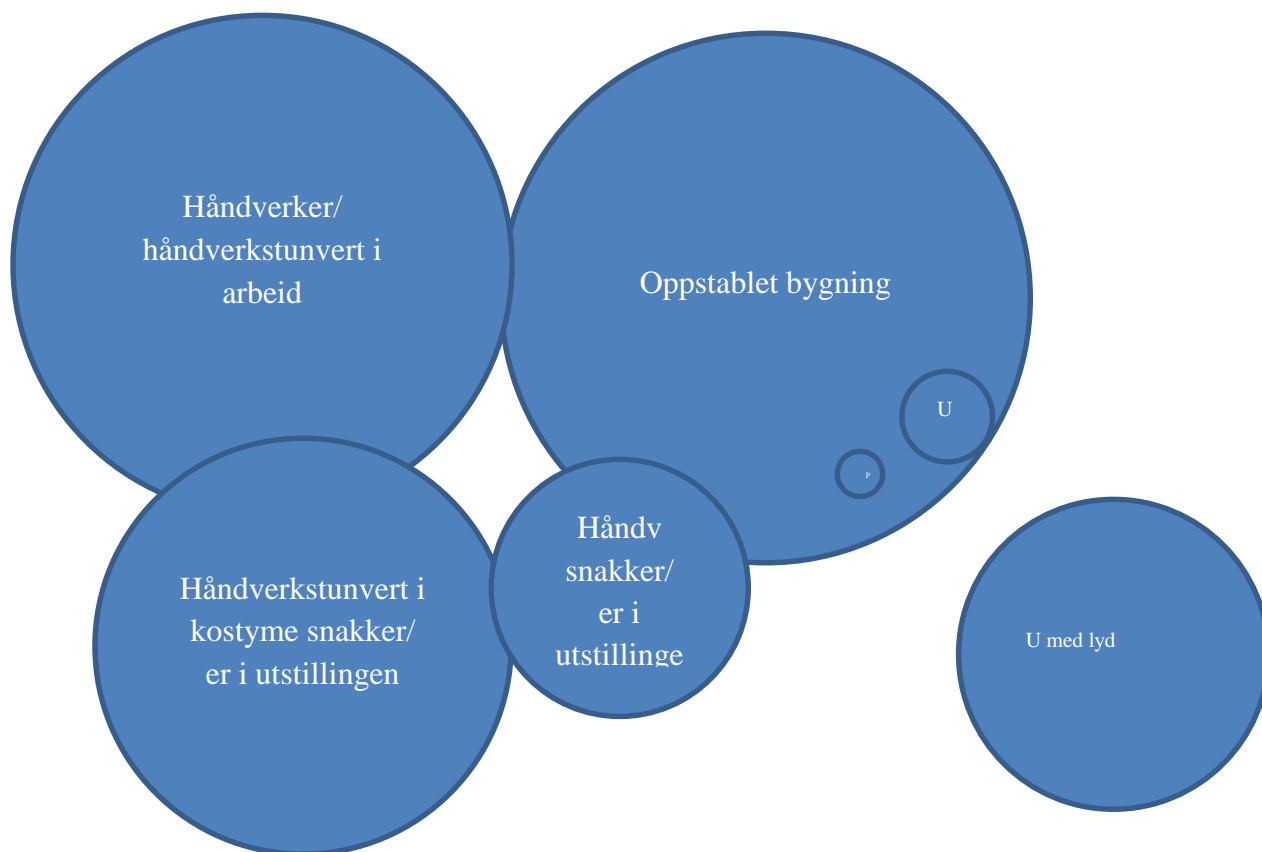


Diagram 6: Elementer i utstillingen og andelen som stanser/ser/peker/snakker om det når det er i utstillingen.

U= Utstillingsboks uten lyd. P = Plakat.

	Andelen som stanser ved, ser på, peker på, tar på, bruker, snakker om elementet når det er der
Håndverker/ tunvert i arbeid. N = 1 276	66 %
Oppstabet bygning. N = 3 987	70 %
Plakat. N = 2 316	6 %
Utstilling. N = 3070	12 %
Utstilling med lydopptak. N = 419	41 %
Håndverker er i/ snakker i. N = 114	35 %
Tunvert i kostyme snakker/ er. N = 874	55 %

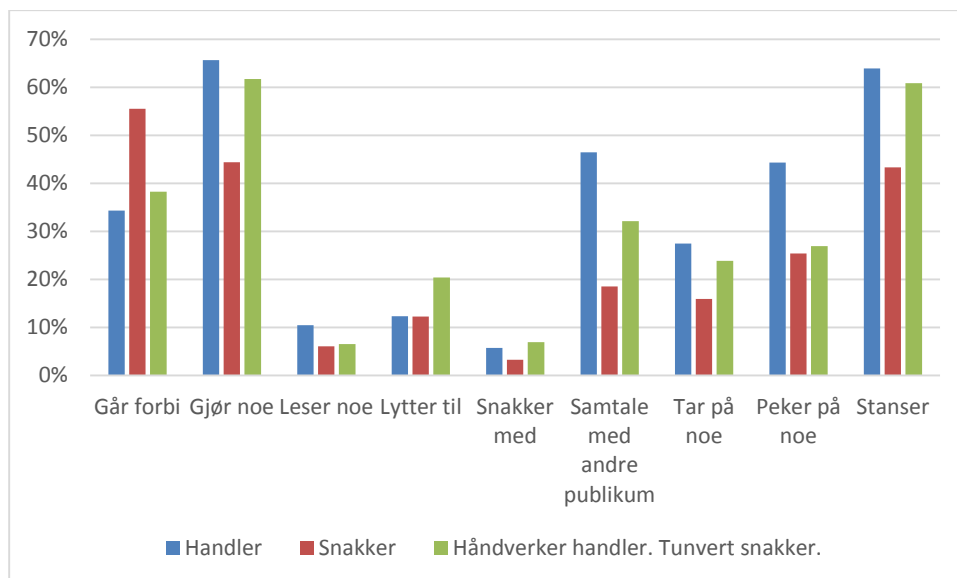


Diagram 7: Andelen som gjør ulike ting når håndverker/tunvert handler og når håndverker/tunvert snakker.

	Går forbi	Gjør noe	Leser noe	Lytter til	Snakker med	Samtale med andre publikum	Tar på noe	Peker på noe	Stanser
Handler	438	838	134	158	73	593	351	566	816
Snakker	638	510	70	141	38	213	183	292	498
Håndverker handler. Tunvert snakker.	88	142	15	47	16	74	55	62	140

				Snakker			Peker på	
Går forbi	Gjør noe	Leser noe	Lytter til	med	Samtale m	Tar på noe	noe	Stanser
2,4322E-12		0,00203241	0,258863526	0,05456188	0	3,55869E-06	3,54494E-13	1,3331
	1,08753E-15	0,00349927	0,238752269	0,00879516	1,6357E-28	7,54225E-08	1,02294E-11	6,1771
0,04946525		0,20498876	0,000632791	0,05169548	0,40542765	0,237484177	0,007619068	

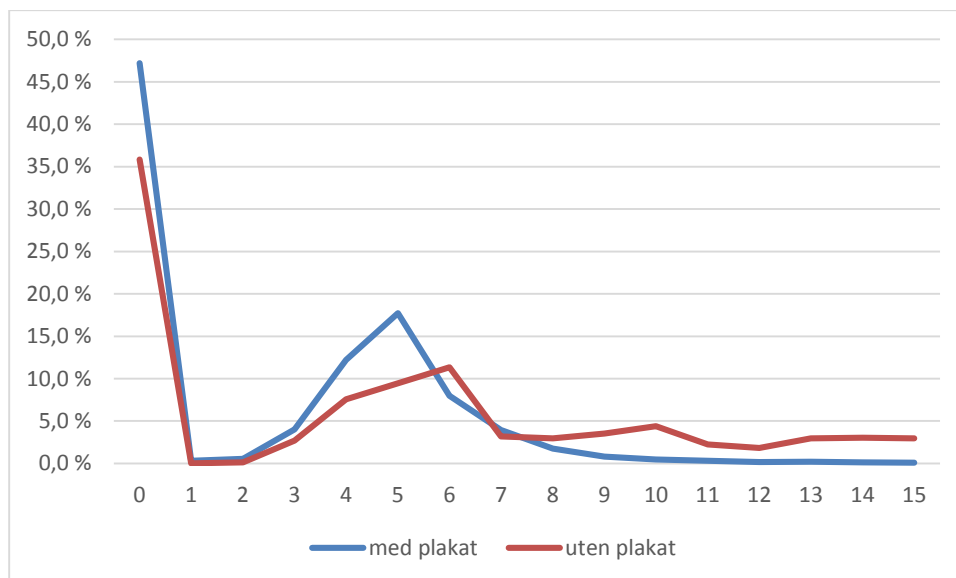


Diagram 8: Tidsbruk med og uten plakat når publikum bruker under 15 minutter.

N = 3847

minutter	med plakat	uten plakat
0	1184	530
1	8	
2	14	2
3	101	40
4	306	112
5	444	140
6	200	168
7	99	47
8	44	44
9	20	52
10	12	65
11	8	33
12	4	27
13	5	44
14	3	45
15	2	44

varsians	med plakat	uten plakat
	0,38408724	2,70536686
sx1-x2	0,04649842	4,67469E-06
df	0,80932141	-
T	53,3899303	
p=	0,00596129	
Note: Det er vesentlig konfidens (0.0059)i målt forskjell av gjennomsnittsverdi		

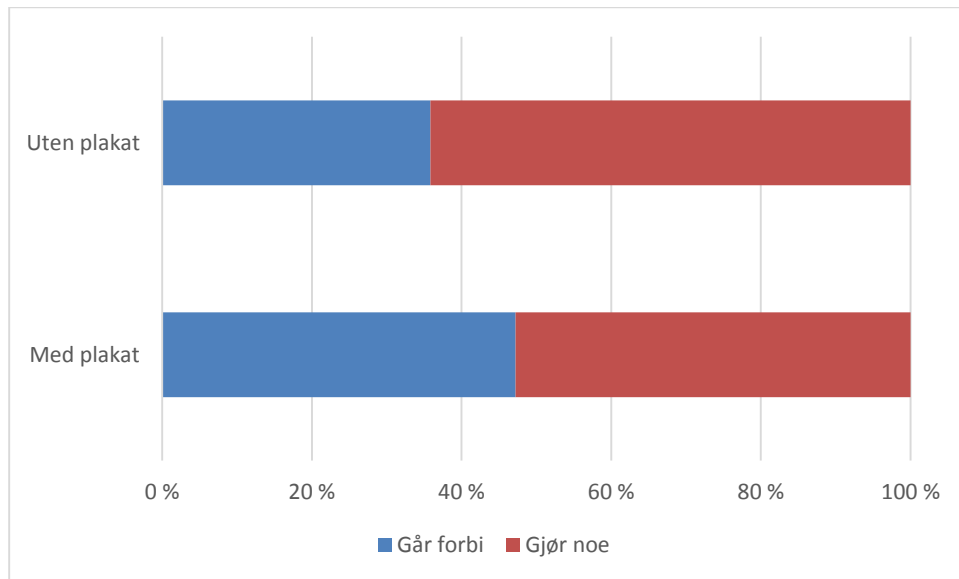


Diagram 9: Går forbi eller gjør noe.

	Går forbi	Gjør noe
Med plakat	1184	1324
Uten plakat	530	949
	Går forbi	Gjør noe
Med plakat	47 %	53 %
Uten plakat	36 %	64 %

Går forbi	Gjør noe
	0,000398036
2,0983E-10	

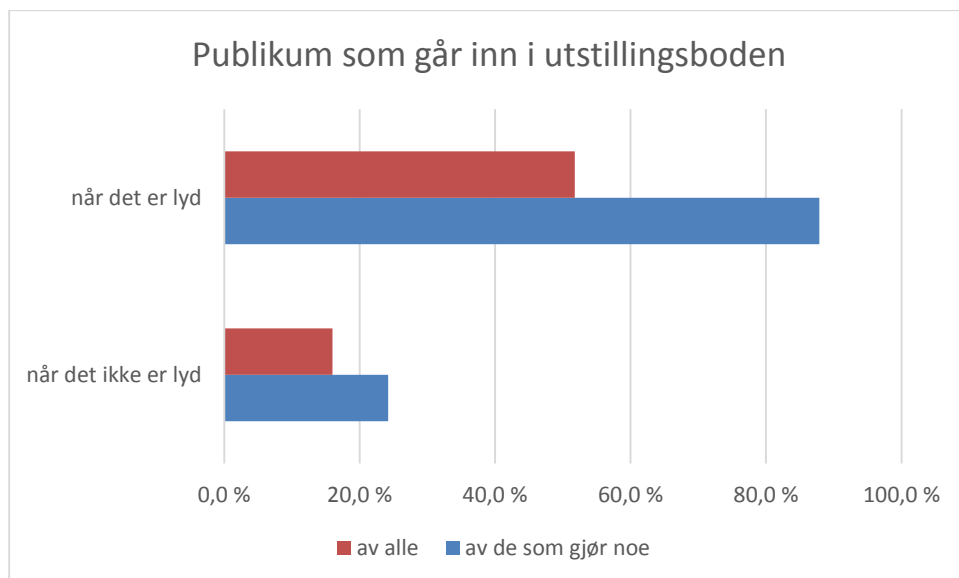


Diagram 10: Andelen av publikum som gjør noe og da går inn i utstillingsboden.

	går inn i utstilling	gjør noe	alle
U	491	2026	3070
UI	217	247	419

	av de som gjør noe	av alle
når det ikke er lyd	24,2 %	16,0 %
når det er lyd	87,9 %	51,8 %

bruker binomial fordeling (kumulativ verdi)			Hjelpevariabel: total som går inn av de som gjør noe resp. Alle av de som gjør noe	
	av de som gjør noe	av alle	noe	av alle
p-verdi:			0,3114	0,2029
p-verdi:	3,72548E-12	6,48287E-10	8262	2347
p-verdi:	6,31567E-77	3,28367E-46		







# Vedlegg 6 Kommentarer til det statistiske materialet

Holmane, 24. mai 2014

Av Dr.ing. Geir Helge Sandsmark

Det statistiske materialet er analysert for analyse av signifikans for de funnene som er gjort i analysen.

De fleste funnene angår frekvens av hendelser, der materialet viser forskjeller som følge av egenskaper ved utstillingen. For disse analysene har jeg valgt å bruke binomialfordelingen for beregning av p-verdier. For disse analysene er p-verdien angitt som sannsynligheten for å måle en frekvens med minst like stort avvik fra målt frekvens i referansematerialet.

Referansematerialet er hele utvalget, og dermed frekvensen av aktuell hendelse for totalutvalget. Resultatene av analysen er delt i tre kategorier.

For p-verdier mindre enn 0,001, er resultatet karakterisert som sterkt. Dette innebærer at det er mindre enn 1/1000 sannsynlighet for å finne avvik i denne størrelsesorden som følge av slump alene.

For p-verdier mellom 0,001 og 0,05 er resultatet karakterisert som rimelig. Det er fortsatt ganske usannsynlig å finne målt avvik i frekvens i utvalg av aktuell størrelse spesielt i nederste ende av intervallet.

For p-verdier større enn 0,05 er resultatet karakterisert som usikkert. En del av de beregnede verdiene her er såpass høye at det mangler statistisk belegg for å forkaste nullhypotesen, det vil si å konkludere med at den aktuelle egenskapen har betydning for adferdsfrekvens.

Dersom datamaterialet skal brukes som underlag for tunge beslutninger bør det gjøres et overveid valg av hensiktsmessig konfidens.

Generelt bemerkes at for binære problemstillinger, som med og uten plakat, for hele datasettet, er det godt statistisk grunnlag for de aktuelle observasjonene. Der datasettet er mer findelt, med tanke på adferd som følge av tilstedeværelse av utstillingselementer, varierer p-verdiene mye mellom de ulike målingene.

For analyse av forskjellen mellom tidsforbruk i utstillingen med og uten plakat er det brukt t-analyse basert på student-T-fordelingen, Welchs t-test. Differansen av estimerte middelveier er lagt til grunn sammen med varianser estimert fra datasettene. Antall frihetsgrader er beregnet etter Welch–Satterthwaites ligning til 0,8, som er avrundet til 1. For dette datasettet ble p-verdien beregnet til 0,0060 som er i den lave enden av kategorien «rimelig» i henhold til beskrevet kategorisering.

Det understrekes at den statiske analysen bare gir svar på hvorvidt det er rimelig eller ikke at målte avvik forekommer som følge av slump. Analysen omfatter ikke vurdering av om andre variabler enn de undersøkte kan være årsak til avvikene, eksempelvis demografiske avvik mellom forklarende datasett og referansen. Slike vurderinger vil i alle fall måtte bygge på museumsfaglige vurderinger før de gjøres til gjenstand for nye og mer omfattende statistiske analyser. Slike forhold er derfor å betrakte som mulige feilkilder til aktuelle funn i datagrunnlaget.